HACIA UNA TEORÍA GENERAL DEL ENSAYO. CONSTRUCCIÓN DEL TEXTO ENSAYÍSTICO

Mª Elena Arenas Cruz

COLECCIÓN
MONOGRAFÍAS

Copyright reserved

Nacida en Almagro en 1967, María Elena Arenas Cruz obtuvo la licenciatura en Filología Hispánica por la Universidad de Castilla-La Mancha con la Memoria titulada *Poética de la ficción literaria en la obra de Jorge Luis Borges* (1991). Como becaria en la Facultad de Letras de Ciudad Real, ha ampliado su formación académica en el área de Teoría de la Literatura, hasta alcanzar en 1995 el grado de doctor con la tesis titulada *El ensayo como clase de textos del género argumentativo*. Además de participar en congresos y seminarios con comunicaciones en torno al ensayo y al problema de la literatura argumentativa en general, ha publicado varios artículos, entre los que cabe destacar "Borges y la literatura policial" (1992), "La teoría de los géneros y la historia literaria" (en prensa) o "La teoría poética de Gerardo Diego(una aproximación)" (1996). Actualmente participa en el Proyecto de investigación titulado "Catálogo de argumentos, temas y motivos de la comedia española, que se desarrolla en el Departamento de Filología Hispánica y Clásica de la Facultad de Letras de Ciudad Real, bajo la dirección del Dr. D. Felipe Pedraza Jiménez.

Copyrighted material

María Elena Arenas Cruz

HACIA UNA TEORÍA GENERAL DEL ENSAYO

Construcción del texto ensayístico

Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha
CUENCA 1997

ARENAS CRUZ, María Elena

Hacia una teoría general del ensayo: Construcción del texto ensayístico / María Elena Arenas Cruz.— Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997

480 p. ; 24 cm.— (Monografías; 19)

ISBN 84-89492-78-6

1. Ensayo. I. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. II. Título III. Serie

82.0

© De la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.
© Del texto: M.ª Elena ARENAS CRUZ.

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
Colección: Monografías n.º 19.

Diseño de la colección: García Jiménez.
Diseño de la cubierta: CIDI (Universidad de Castilla-La Mancha).

ISBN: 84-89492-78-6
Depósito Legal: M-17904-97

Impreso en España-Printed in Spain

Copyrighted material

Quisiera expresar mi deuda y gratitud a la profesora María Rubio Martín, directora de mi tesis doctoral y cuyos consejos y dedicación permanente han permitido que éste y otros trabajos de investigación hayan salido adelante. Su persona ha sido para mí ejemplo y estímulo no sólo en el ámbito universitario, sino también en otras facetas de la vida. Asimismo, en este momento es especialmente grato para mí agradecer al profesor Tomás Albaladejo Mayordomo su apoyo cordial y desinteresado en todo momento, y a los profesores Luis de Cañigral Coriés, José Antonio Hernández Guerrero, Francisco Chico Rico y Octavio Uña Juárez las atinadas sugerencias y orientaciones que de ellos he recibido. Por último, quisiera dejar constancia de mi reconocimiento a la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, que me concedió una beca de investigación gracias a la cual este estudio ha podido ser realizado.

A mis padres, siempre.

Copyrighted material

ÍNDICE

0. PRÓLOGO 13

I. BASES TEÓRICAS PARA LA DEFINICIÓN DEL ENSAYO COMO CLASE DE TEXTOS DEL GÉNERO ARGUMENTATIVO 17

II. CONSTITUCIÓN HISTÓRICA DEL ENSAYO 49

II.1. El origen del ensayo 49
II.2. De la palabra ensayo a la clase de textos 85
II.3. El problema de la especificidad literaria del ensayo. 100

III. CONSTRUCCIÓN TEXTUAL DEL ENSAYO 133

III.1. La Retórica como modelo semiótico de construcción textual y como teoría general de la argumentación 134
III.2. El texto ensayístico 150

III.2.1. *Nivel semántico-inventivo* 158

III.2.1.1. El referente del ensayo 160
III.2.1.2. La superestructura argumentativa del ensayo 181

a) Exordio 190
b) Narración / Exposición 222
c) Argumentación. Apéndice sobre la 'conclusión' de la argumentación ensayística 236
d) Epílogo 287

III.2.2. *Nivel sintáctico-dispositivo* 309

III.2.2.1. La forma del texto ensayístico 318
III.2.2.2. El *ordo* de las categorías superestructurales 336

III.2.3. *Nivel verbal-elocutivo* 346

III.2.3.1. Algunas generalidades sobre la prosa ensayística 346
III.2.3.2. La expresividad en el ensayo 358

III.2.4. *Los sujetos participantes en la comunicación* 377

III.2.4.1. El enunciador y su construcción textual 381
III.2.4.2. Carácter dialogal del ensayo. El destinatario y su construcción textual 411

III.2.5. *El acto ensayístico como macroacto de habla perlocutivo. La finalidad del ensayo y su función social* 429

IV. CONCLUSIONES. ESQUEMA BÁSICO DE LOS PRINCIPIOS GENERALES DE LA CLASE 'ENSAYO' 447

V. BIBLIOGRAFÍA CITADA 459

V.1. Estudios y monografías 459
V.2. Ensayos 478

PRÓLOGO

Una comprensión global y exhaustiva de la escritura artística no puede dejar de tener en cuenta el estudio del ensayo como género perteneciente a un espacio que, situado en lo literario y en lo no literario, mantiene una vinculación plena con el arte de lenguaje y en gran medida es definido en función de éste. Este libro de María Elena Arenas Cruz se plantea decididamente elucidar la construcción y las características del ensayo y contribuir a dicha comprensión. Para ello, la autora delimita, como imprescindible paso, el objeto y explica el instrumental teórico que activa para su análisis de éste.

La literariedad del ensayo y su construcción textual resultan fundamentales en la explicación que da la autora, quien; con el tratamiento de tales aspectos, pone las bases de su teoría del ensayo, en la que el componente textual ocupa necesariamente el centro. El interés por el texto del ensayo va acompañado de la atención al referente de éste, como imprescindible parte del mundo proyectada a las estructuras textuales en las que es representada. El cerco semiótico al ensayo se completa con la aproximación pragmática que consiste en el estudio que María Elena Arenas hace de la comunicación ensayística y de los participantes en la misma; se trata de un planteamiento de pragmática plena, basado en estructuras que, lejos de estar vacías o de tener débiles soportes, son estructuras pragmáticas llenas de los elementos del componente textual y del componente referencial.

Esta amplitud, acompañada de solidez, del planteamiento de análisis del ensayo le viene al libro *Hacia una teoría general del ensayo (construcción del texto ensayístico)*, a mi juicio, de la orientación fundamentalmente retórica del instrumental que la autora emplea como armazón global de explicación y como activo esquema que se proyecta iluminadoramente sobre cada uno de los aspectos y partes de la construcción ensayística, integrada por el componente textual, por el referencial y por el pragmático. La retórica, que no es menos la lingüística del texto de los antiguos que su estilística, se presenta como un complejo teórico completamente adecuado para el estudio del ensayo por dos razones principalmente: de un lado, por esa dimensión textual de la retórica con implicación de la

dimensión referencial y de la pragmática y, de otro, por la adecuación entre la teorización sobre la argumentación que forma parte de la retórica y el constituyente argumentativo propio del ensayo. El conjunto de operaciones retóricas formado por la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* da cuenta del texto del ensayo y de su referente y de la que es una de las cuestiones más actuales y, a la vez, históricas en el estudio del texto de arte de lenguaje: la relación entre texto y mundo extensional, la transformación del referente en texto y los condicionantes de las estructuras de éste sobre la configuración de aquél. No queda fuera de dicho conjunto la elaboración estilística del ensayo, a cuyo estudio contribuye la teoría de la *elocutio*.

Las relaciones retóricas que en el ensayo analiza la autora de este libro no se limitan al componente textual y al referencial. Se extienden, como no podía ser de otro modo estando presente la retórica, a las relaciones, tan importantes en todo texto literario y en todo texto oratorio, entre autor y receptor. En el ensayo, el autor pone su construcción textual al servicio de la finalidad pragmática que pretende alcanzar. Es la adhesión al texto, al referente, al pensamiento propuesto, lo que busca el autor en el lector como efecto de su poiesis ensayística. Es aquí donde la influencia retórico-lingüística se concreta en la convicción más que en la persuasión. No se trata de hacer que el lector actúe en un sentido determinado, sino de conseguir que vea el mundo de una manera determinada, que llegue a estar convencido de la validez de las propuestas que el autor le hace en su texto (y con su texto). El ensayo es, como la literatura, espacio de seducción a partir del encuentro del autor y el lector en el texto. Con los recursos figurales y organizativos del lenguaje, con los recursos de configuración referencial, el autor establece con el lector una relación pragmática, de comunicación, cuya meta es atraer hacia sí al lector, llevárselo consigo, pero no solamente como resultado final de la lectura, sino desde el primer momento de ésta. Seducir al lector con el lenguaje y con las ideas, convencerle de las ideas que le propone, lograr su adhesión en todo –estilo, disposición global, contenidos, etc.– es lo que el autor busca como resultado de su actividad escritural. Sin embargo, la persuasión no está completamente ausente del ensayo; es un efecto que, lejos del carácter central y directo que tiene la convicción, no está excluido, como paso posible desde la adhesión al pensamiento propuesto a una actuación, si se da la ocasión, en concordancia con esa adhesión.

El libro de María Elena Arenas Cruz aporta luz explicativa sobre el ensayo, pero también lo hace sobre los propios métodos que utiliza para su estudio. Pone a prueba, con solvencia y positivos resultados, la adecuación entre el instrumental teórico y el objeto al que éste es aplicado. Una retórica y semiótica textual del ensayo como la propuesta en este libro supone, en mi opinión, un importante paso en la consolidación de los modelos de base textual en la elucidación de la

constitución y el funcionamiento de la escritura artística con atención a todos sus componentes y aspectos. La textualidad como rasgo inherente del ensayo y la argumentación como elemento constituyente del mismo no sólo hacen posible, sino –podemos decir– exigen la presencia de la retórica, en asociación con la semiótica y la lingüística del texto, para el tratamiento teórico de esta clase de textos, de este género que participa de lo literario y de lo no literario. En el libro es manifiesta la coherencia de la actuación de la autora con su conocimiento de estas necesidades que presenta el objeto de estudio.

Conocí y valoré la anterior redacción de este libro cuando fue defendido como tesis doctoral en la Universidad de Castilla-La Mancha ante un tribunal del que yo formaba parte. Del trabajo de la autora y de las oportunas orientaciones de su directora, la doctora María Rubio, profesora titular de dicha Universidad y querida alumna mía, surgió una muy valiosa tesis doctoral. Ahora, tras la necesaria reformulación del trabajo, el resultado es ofrecido en forma de libro a la comunidad científica como contribución a la explicación de la creatividad lingüística.

Tomás Albaladejo
Catedrático de Teoría de la Literatura
Universidad Autónoma de Madrid

I

BASES TEÓRICAS PARA LA DEFINICIÓN DEL ENSAYO COMO CLASE DE TEXTOS DEL GÉNERO ARGUMENTATIVO

El estudio del ensayo requiere en primer lugar el planteamiento de varias cuestiones fundamentales: ¿es el ensayo un tipo particular de texto cuyas peculiaridades se pueden definir?, ¿en qué ámbito habría que situar su descripción, en el de la Literatura o en el de la Filosofía?, ¿es posible establecer unas bases para decidir sobre su especificidad *literaria*?, ¿a qué género podría adscribirse: al *didáctico*, a la ambigua pero arbitraria *non fiction* de las clasificaciones anglosajonas...? Contestar estas preguntas resulta primordial en la medida en que el ensayo es una de las clases de textos que más desorientación e incomprensión ha provocado entre los teóricos y críticos de la literatura: se ha considerado un tipo de escritura ancilar respecto a la Literatura, es decir, un vehículo de comunicación más cercano a la Filosofía o la Ciencia que al arte verbal; la atención que ha suscitado ha derivado a menudo del interés de los contenidos desarrollados, utilizándose como fuente de información sobre una situación social o sobre la ideología o sistema de valores de su autor; su libertad compositiva y aparente indeterminación formal ha condicionado su fama de 'inclasificable' o bien tal como apuntaba Gómez de Baquero en 1924 su consideración como «una carpeta de varios [géneros], un cajón de sastre donde entra todo lo que no tiene clasificación en otra parte» [1]; se ha reducido 'lo ensayístico' a una 'peculiar actitud' del autor, lo que ha propiciado su indefinición como clase de textos y, por ende, la identificación como ensayos de otras clases de textos próximas, como la epístola, el diálogo humanista, la autobiografía, el libro de tesis, el artículo de opinión, la glosa, etc. Este tipo de acercamientos al ensayo indica que se trata de una clase de textos especialmente compleja y escurridiza, que requiere un estudio detenido que intente, en primer lugar, establecer las peculiaridades semánticas, formales y pragmáticas que hacen del ensayo una clase de textos autónoma y con perfiles propios e independientes y, en segundo lugar, fundar las condiciones mínimas que permitan que un texto ensayístico concreto pueda ser considerado *literario*.

1. Cfr. E. GÓMEZ DE BAQUERO, «El ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos», en *El renacimiento de la novela en el siglo XIX*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1924, p. 140.

Nuestro trabajo supone, por tanto, un intento de coordinar e integrar, dentro de una teoría general sobre los géneros y las clases de textos, la descripción particular de los diversos aspectos del texto ensayístico. En este sentido, consideramos que sólo a partir del estudio de los principios básicos de su construcción textual (en los diferentes niveles: semántico, sintáctico y pragmático) puede constituirse el ensayo como clase de textos autónoma y distinguirse de otras clases de textos más o menos próximas con las que guarda vínculos de tipo genérico. Para delimitar este tipo de relaciones vamos a partir de una distinción ya clásica en los estudios genológicos: la que establece una diferencia entre los géneros históricos y los géneros teóricos o *naturales* [2] Los primeros constituyen agrupaciones de textos directamente observables en la historia literaria, sometidos a factores de cambio y de convención propios de los ámbitos culturales donde funcionan como tipos de acciones comunicativas más o menos institucionalizadas; son géneros históricos el cuento, la oda, el ensayo, la comedia, la epopeya, etc. Por su parte, los géneros naturales son categorías abstractas de raíz antropológica, universales y transhistóricas, que funcionan, en palabras de A. García Berrio, como 'condiciones-marco' u 'opciones de entrada' relativas a «los aspectos expresivosy comunicativos de la enunciación y los referenciales del enunciado» [3]; son géneros naturales el lírico, el dramático-teatral y el épico-narrativo, sistema económico que da cuenta de las capacidades expresivas y modos de representación básicos de la conciencia humana.

Esta distinción teórica encierra, no obstante, un problema de ambigüedad terminológica: se suele designar con la misma palabra *género* tanto las manifestaciones históricas como los modelos abstractos. La posible y frecuente confusión que este hecho ocasiona ha llevado a algunos autores a llamar simplemente *géneros* a las formas históricas, o sea, a aquellas clases de textos que han sido percibidas como tales en el curso de la historia, y a proponer otra expresión para referirse a los modelos abstractos: formas naturales de la literatura (*Naturformen der Dichtung*) [4], actitudes fundamentales y universales del escritor ante el mundo y la vida [5], modos literarios [6], radicales de presentación [7], modos de enunciación [8],

2. Cfr. T. Todorov, «Genres littéraires», en O. Ducrot y T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil, 1972, pp. 193-201; A. García Berrio y T. Hernández Fernández, «La teoría de los géneros literarios», en *La Poética. Tradición y Modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988, pp. 117-165; A. García Berrio, «Problemática general de la teoría de los géneros» en A. García Berrio y J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 9-83.

3. Cfr. A. García Berrio, «Problemática general de la teoría de los géneros», *cit.*, p. 51.

4. Cfr. W. Goethe, «Nota» al *West-östlicher Diwan*, reseñado por R. Wellek, *Historia de la Crítica moderna (1750-1950)*, Madrid, Gredos, 1989 (2.ª reimp.), t. I, pp. 246 y ss. Goethe llama especies literarias (*Dichtarten*) a las formas históricas determinables dentro de las formas naturales.

5. Cfr. K. Vietor, «L'histoire des genres littéraires», en *Poétique*, 32 (1977), pp. 490-506; E. Staiger, *Les Concepts Fondamentaux de la Poétique*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1990.

6. Cfr. P. Hernandi, *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, A. Bosch, 1978, p. 118 y ss. Estos modos, que son cuatro (temático, lírico, narrativo y dramático) son el resultado de la articulación de los

cauces de representación o de comunicación [9], formas simples [10], etc. Sin embargo, debido a que el estudio de las entidades abstractas resulta muy complejo y corre el riesgo de alejarse de la realidad artística, la mayoría de los investigadores contemporáneos optan por la perspectiva histórica, o sea, por la observación directa de la organización de los sistemas literarios en cada momento, negando incluso la existencia de categorías *naturales*; en estos estudios también se ha generalizado la palabra *género* como designación de las clases históricas de textos.

Nuestra postura teórica en este trabajo intenta ser conciliadora de las dos perspectivas, es decir, partimos del carácter flexible y orientador –no normativo– de las entidades ideales respecto a las históricas, tal como plantea A. García Berrio [11]. Por esta razón, proponemos reservar el término tradicional de *género* para designar al modelo natural teórico, de carácter esencial y transhistórico, y adoptar, desde la Lingüística textual y la Semiótica literaria, la noción *clase de textos* [12]. En este marco de

---

modos de evocación imaginaria (la acción, la visión, la acción imaginada y la visión representada) desde cuatro perspectivas (autorial, interpersonal, privada y dual)

7. Cfr. N. Frye, *Anatomía de la Crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1991, pp. 324-328. Distingue cuatro radicales de presentación o estructuras verbales ideales en que las obras son presentadas ante el auditorio: el *epos*, relacionado con estructuras verbales habladas ante una audiencia con la que su autor se enfrenta directamente; la *ficción*, caracterizada por una estrucutura verbal impresa que hace que el nexo que une al hablante con el oyente sea más teórico; el *drama*, cuya estructura verbal es representada, es decir, los personajes internos de la historia se enfrentan directamente con el público, ocultando a su autor; y, por último, la *lírica*, cuya estructura verbal cantada se caracteriza por la «ocultación del público respecto al poeta».

8. Cfr. G. Genette, «Géneros, «tipos», «modos», en M. A. Garrido (ed.) *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988, pp. 183-233; J. M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, París, Seuil, 1989, pp. 157-158. Estos autores únicamente conceden valor transhistórico, *natural*, a los modos de enunciación lingüística (narración, representación...), pues los consideran dependientes «de una antropología de la expresión verbal».

9. Cfr. C. Guillén, «Los géneros: genología», en *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 163. El profesor Guillén parte de la teoría de Frye, en la que echa de menos la oratoria o «discurso monológico, no rítmico ni cantado». Además adopta una postura histórica y comparatista, por lo que señala que, admitidos dichos cauces básicos de presentación, no tienen por qué ser solamente cuatro ni tampoco ser naturales, inmutables y exteriores a las circunstancias de la cultura, sino que cualquiera de ellos arranca de consideraciones históricas perfectamente observables «desde un punto de vista sociológico o antropológico».

10. Cfr. A. Jolles, *Formes simples*, París, Seuil, 1972, p. 18. Frente a las nueve 'formas simples', que son las posibles realizaciones del lenguaje a partir de una disposición mental (la leyenda, la saga, el mito, el enigma, el proverbio, el caso, los memorables, el cuento y el chiste), Jolles habla de 'formas actualizadas', que derivan de la intervención concreta e histórica del poeta.

11. Cfr. A. García Berrio, *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 457-458; «Problemática general de la teoría de los géneros», cit., pp. 46-49. Para el profesor García Berrio, la investigación genológica deber procurar aunar los estudios históricos de carácter empírico con la especulación teórica, de manera que sea posible integrar el sistema natural de factores universales con la variedad de sus realizaciones históricas, pues sólo así se podrán reconocer, en las estructuras reales de los textos históricos, las propiedades esenciales de género y los rasgos secundarios de clase.

12. Utilizamos este término siguiendo a M. Dimter, «On text classification», en T. A. van Dijk (ed.), *Discourse and literature. New approaches to he analysis of Literary genres*, Amsterdam, John

investigación, una clase de textos queda constituida cuando dos o más textos guardan una o más características pertinentes en común. La única matización que haríamos en esta definición sería que no consideramos que una clase de textos sea simplemente un conjunto determinado de textos fundamentalmente semejantes, sino que el concepto de clase implica más bien un *conjunto de reglas* de diversa índole (semánticas, sintácticas, pragmáticas...) que rigen ese conjunto de textos, dentro del cual cada texto concreto mantiene su personalidad e individualidad. De esta manera, la clase no es más que la codificación de unas reglas básicas [13], sin carácter normativo, a partir de las que es posible relacionar unos textos con otros. Somos conscientes de que nuestra propuesta es claramente divergente de las posturas más generalizadas en la investigación actual, que llaman *géneros* a las clases históricas de textos; sin embargo, creemos que resulta más conveniente conservar la denominación de *géneros* para las tres (o cuatro) categorías fundamentales que constituyen el sistema básico tradicional, por varias razones: dicho término está avalado y justificado por gran parte de la reflexión teórica precedente (la corriente retórico-expresiva clásica y renacentista, y la filosófico-estética desde el idealismo alemán), pero, sobre todo, porque está claramente asentado en la conciencia de los lectores cultos, que lo han asimilado a través del aprendizaje escolar o de su difusión impresa en las portadas de los libros [14]. A su vez, la expresión neutra *clase de textos*, elegida para denominar las agrupaciones de obras literarias que de hecho se dan en la historia de la literatura, tiene gran funcionalidad teórica porque es aplicable tanto a textos literarios como no literarios, tanto a textos orales como a textos escritos, con lo que desaparecen las jerarquías institucionalizadas desde las convenciones críticas. En este sentido, W. Raible ha apuntado, recogiendo la sugerencia de W. D. Stempel, que la noción «*especie de texto*» como

---

Benjamins Publishing, 1985, pp. 215-230; otros autores utilizan, para referirse a la misma categoría, la expresión «*tipo de texto*», entendida como «a name of a class of objects that are considered as 'identical' from a certain point of view»; los textos individuales se adscriben a un tipo general mediante un conjunto de 'principios de aplicación' o normas, que resultan esenciales cuando un texto resulta tipológicamente ambiguo. Cfr. T. A. van DIJK, «Foundations for typologies of texts», en *Semiótica*, 6, (1972), pp. 297-323; A. GARCÍA BERRIO, «Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el *carpe diem*» en *Dispositio*, 8, 1 (1978), pp. 19-75; «A text typology of the classical sonnets», en *Poetics*, 8 (1979), pp. 435-458; «Construcción textual de los sonetos de Lope de Vega. Tipología del macrocomponente sintáctico», en *Revista de Filología Española*, 60 (1978-80), pp. 23-157; «Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español de los siglos XVI y XVII y las reglas de género», en *Zeitschrift für romanische Philologie*, 97, 1/2 (1981), pp. 146-171.

13. Cfr. M. CORTI, «Generi letterari e codificazione», en *Principi della comunicazione letteraria. Introduzione alla semiotica della letteratura*, Milán, Bompiani, 1985, pp. 151-181.

14. En este sentido, D. Combe ha justificado una «petite typologie naïve» de cuatro categorías (*fiction narrative, poésie, théâtre, essai*) basándose en lo que él ha llamado «una fenomenología de la conciencia lectora», según la cual existe una actitud natural en el lector ordinario para percibir estas cuatro grandes categorías de textos de una manera inconsciente e irreflexiva: «Le reclassement des textes dans ces catégories s'opere donc presque automatiquement chez le lecteur, sans qu'il soit besoin de le «thématiser», c'est-à-dire d'en expliciter les classes génériques abstraites (...). Les genres sont le milieu naturel du lecteur -sans qu'il y songe». Cfr. D. COMBE, *Les genres littéraires*, París, Hachette, 1992, p. 13.

sinónimo de tipo o clase de texto, tiene la ventaja de carecer de antecedentes literarios, como la normatividad aneja tradicionalmente a los géneros históricos [15]. El único inconveniente que podría plantear la denominación 'clase de textos' sería el apuntado por W. Lockemann: que una clase como la tragedia podría quedar equiparada a otra clase como la receta de cocina, perdiéndose así cualquier legitimación literaria específica, lo que podría desembocar en el «fin de la ciencia literaria» [16]. No creemos que esta posición tan alarmista deba ser tomada en serio, por cuanto la propia teoría de la literatura posee los instrumentos necesarios para determinar las condiciones mínimas de literariedad/poeticidad de un texto, con el fin de evitar la posible indiscriminación entre las diferentes clases de textos de que habla Lockemann.

Las dos características fundamentales de toda clase de textos, según la mayoría de los teóricos contemporáneos, son su constitución histórica y su funcionamiento pragmático. Respecto a lo primero, una clase de textos es el resultado de los procesos de *permanencia* y *cambio* que sufre la articulación de sus reglas en la diacronía debido a la huella que imprimen los fenómenosde producción y recepción textual en la historia literaria [17]; de este hecho deriva que toda clase de textos sea el resultado de la *convención* en el marco institucional de la Literatura de una determinada comunidad social y cultural. Estas condiciones históricas determinan, por tanto, la condición pragmática de la clase de textos, que ha de concebirse como un tipo particular de acción comunicativa, cuya articulación de reglas expresivas y referenciales, determinada y avalada por la tradición literaria, permite concebir la obra, comunicarla y que sea adecuadamente leída; así, la clase de textos no es tanto un conjunto de textos cuanto un *modelo* o *esquema* cognitivo [18] que sirve para la pro-

---

15. Cfr. W. RAIBLE, «¿Qué son los géneros?. Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual», en M. A. GARRIDO GALLARDO, ob. cit., 1988, p. 327. Véase también W. D. STEMPEL, «Pour une description des genres littéraires», en *Actes du XIIeme Congrès de Linguistique Romane*, Bucarest, 1968, p. 566.

16. W. LOCKEMANN, «Textsorten versus Gattungen oder Ist das Ende Der Kunstwissenschaft unvermeidlichú, en *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 24 (1974), p. 284.

17. Para este tema puede consultarse J. TYNJANOV, «Sobre la evolución literaria» (1927), en T. TODOROV (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1987, pp. 89-101, y *Avanguardi e tradizioni*, Bari, Dedalo, 1968; M. RODRÍGUEZ PEQUEÑO, *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*, Gijón, Júcar, 1991, pp. 84-92; A. GARCÍA BERRIO, «Diacronía: el problema de la evolución literaria como transformación del sistema de formas», en *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta, 1973, pp. 287-312; T. TODOROV, «El origen de los géneros», en M. A. GARRIDO GALLARDO (ed.), ob. cit., 1988, pp. 31-48; F. LAZARO CARRETER, «Sobre el género literario», en *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 116-119; O. TACCA, *La historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968; R. WELLEK, *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia, 1983; C. GUILLÉN, *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989; A. FOWLER, «The Life and Death of literary forms», en *New Literary History*, (1971), pp. 199-216; M. E. ARENAS CRUZ, «La teoría de los géneros y la historia literaria», dentro del libro conjunto *La historia de la Literatura y la crítica*, que será próximamente publicado dentro de la colección «Biblioteca Filológica» que edita el Colegio de España de Salamanca.

18. La concepción de las clases de textos en términos *cognitivos* arranca fundamentalmente de S. J. SCHMIDT, «Towards a constructivist theory of media genre», en *Poetics*, 16 (1987), pp. 371-395. Esta pers-

ducción y para la recepción de un determinado tipo de productos textuales en el marco convencional de la comunicación literaria [19].

En cuanto a los géneros literarios, son, en nuestro planteamiento genológico, categorías transhistóricas y transindividuales, que dan cuenta de las capacidades expresivas y modos de representación esenciales de la conciencia humana; actúan como modalidades simbólicas de transcendencia antropológico-existencial. Por este carácter *natural*, el sistema de géneros suele ser simple y económico, siendo el esquema más difundido el formado por la conocida tripartición dialéctica en Lírica, Épica y Dramática, aunque ha habido otras propuestas que han pretendido reducirlo a dos categorías básicas [20] o ampliarlo a cuatro [21]. Desde nuestro punto de vista y con el fin

---

pectiva permite entender la noción de clase de texto no como un conjunto de textos ontológicamente determinado por una serie de rasgos específicos inherentes a cada texto de la clase, sino como un fenómeno *cognitivo*, de funcionamiento sociocultural (vinculado a las convenciones e instituciones) y variable históricamente. Se enfatizan así los procesos psicológicos, de orden individual y social, que permiten al individuo producir invariantes cognitivas o unidades de conocimiento esquemáticas, con el fin de reducir la complejidad de una realidad. Así, las clases de textos se conciben como esquemas o marcos cognitivos.

19. La consideración de las clases históricas de textos como estructuras convencionales y como instituciones humanas es compartida por la mayor parte de los críticos contemporáneos. Véase, entre otros muchos, M. L. PRATT, «The sort story: the long and the short of it», en *Poetics*, 10, 2/3, 1981, p. 176; W. RAIBLE, «Qué son los géneros?. Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual», cit., pp. 310-312; C. GUILLÉN, «Los géneros: genología», pp. 144-146; T. TODOROV, «El origen de los géneros», cit., pp. 38-39; R. FOWLER, *Kinds of Literature. An introduction to the theory of genres and modes*, Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 261; F. CABO ASEGUINOLAZA, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago, 1992, pp. 148-162; F. LÁZARO CARRETER, «Sobre el género literario», cit., p. 115 y 117, etc.

La clase de textos como modelo para la recepción ha sido estudiada por H. R. JAUSS, que habla de 'horizonte de expectativas', cfr. «Littérature mediévale et théorie des genres», en *Poétique*, 1 (1970), p. 82 y 86; y M. L. RYAN, que prefiere la expresión 'competencia genérica', cfr. «Hacia una teoría de la competencia genérica», en M. A. GARRIDO GALLARDO (ed.), ob. cit., 1988, pp. 253-301. Véase también W. D. STEMPEL, «Aspectos genéricos de la recepción», en M. A. GARRIDO GALLARDO (ed.), ob. cit., 1988, pp. 235-251.

20. Véase K. HAMBURGUER, *Logique des genres littéraires*, París, Seuil, 1986. Los criterios dialécticos de la objetividad y la subjetividad, utilizados a partir de la filosofía idealista alemana para definir los géneros literarios, sirven a la autora para plantear dos únicos polos genéricos: el *lírico o existencial*, donde se incluyen todas las formas de expresión personal, y el *ficcional* o *mimético*, que agrupa las formas narrativas y la dramática. Esta misma reducción la encontramos en los llamados neoaristotélicos de Chicago, E. Olson y R. S. Crane, que dividen la literatura en dos grandes géneros: el *mimético* y el *didáctico*. Cfr. E. OLSON y R. S. CRANE, *Critics and Criticism*, Chicago, Chicago University Press, 1952 y R. S. CRANE (ed.), *The Language of Criticim and the Structure of Poetry*, Toronto, University of Toronto Press, 1953, pp. 140-183. Mucho más recientemente, H. Bonnet ha postulado dos géneros absolutos, *poetry* y *fiction*, que dominarían todo tipo de producción literaria, la pasada y la que está por venir, pues sólo puede ser concebida «by respecting those rules which cannot be transgressed because they are in harmony with the very nature of things». Cfr. H. BONNET, «Dichotomy of Artistic Genres», en J. P. STRELKA (ed.), *Theories of Literary Genre*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1978, p. 15.

21. Entre otros, véase P. HERNADI, *Teoría de los géneros literarios*, cit., pp. 122-133, que añade los Modos de evocación temáticos, de perspectiva predominantemente autorial. En Alemania, después de las clasificaciones tripartitas de Burke, van Tieghen o E. Staiger, heredadas de la crítica romántica, J. G.

de situar el ensayo en un marco genérico adecuado, resulta actualmente imposterga-ble la necesidad de ampliar el paradigma genérico a cuatro categorías, con el fin de poder perfilar una completa teoría de los géneros literarios que dé cuenta de ese conjunto de clases de textos no miméticos y de carácter argumentativo pero de esencial vocación artística que tradicionalmente han estado ausentes de la Poética [22].

Las citadas clases históricas de textos argumentativos, como la epístola, el diálogo humanista, el ensayo, el artículo, etc., han sido englobadas a menudo bajo el marbete genérico de *didáctica*, subrayándose así la vocación persuasiva u orientación perlocutiva de este tipo de textos. Pero también es frecuente, sobre todo en las clasificaciones del ámbito anglosajón, considerar estas clases de textos como *non fiction*, criterio que hace hincapie en la índole del referente de estos textos, integrado fundamentalmente por elementos semánticos procedentes de la realidad efectiva. Esta denominación procede de un criterio pragmático de distribución de los libros en los estantes de las librerías y bibliotecas y sirve, según E. Lynch, para agrupar todas las obras «que nosotros habitualmente consideraríamos propias del ensayo». Para Lynch, esta expresión inglesa resulta actualmente mucho más acertada que la tradicional clasificación por «ensayo», por cuanto, tal como puede comprobarse repasando los catálogos de libros que aparecen bajo el lema «ensayo» (por ejemplo, en nuestro país), este rótulo puede llegar curiosamente a incluir desde libros sobre cotilleos en torno al negocio bancario hasta la narración de un periodista de sus relaciones con el sexo femenino, junto a las consideraciones de Julio Caro Baroja sobre el terrorismo. Esta falta de discriminación indica que «nos aferramos a un rótulo anacrónico que ya no designa casi nada». Pero ¿se solucionaría esta situación con la propuesta de utilizar la aséptica fórmula anglosajona *non fiction*? Para E. Lynch se resolvería el problema de las librerías, pero éste marbete neutro supondría admitir que el ensayo, de hecho, no existe como clase de textos;

Boeckh (1956), W. Flemming (1959) o H. Seidler (1960) propugnan la inclusión de un cuarto género, el Didáctico, con abarcaría el ensayo, la columna literaria, el informe periodístico, la sátira polémiva, la literatura meditativa en general. Cfr. P. HERNADI, *Teoría de los géneros*, *cit.*, p. 27. Por su parte, W. V. RUTTKOVSKI, *Die Literarischen Gattungen*. Berna, Francke, 1968 añade a las tres actitudes de E. Staiger una cuarta, la «artística», que se centra en el receptor implícito del mensaje.

22. En general, la reflexión teórica sobre los géneros literarios se ha caracterizado durante siglos por su conservadurismo y alejamiento de la práctica literaria, razones ambas que han desterrado de los tratados y estudios sobre la Literatura las clases de textos de la prosa no mimética (las clases de textos argumentativos en verso sí han sido clasificados casi unanimemente como poéticos, entendiéndose que el verso es una marca explícita de la expresividad y consitituye por sí misma un indicio de literariedad). Algunas clases de textos recibieron tratamiento monográfico durante el Renacimiento, como el diálogo o la epístola, y otras fueron mencionadas en algunos tratados de Poética como pertenecientes al modo enarrativo o exegemático. Pero, en realidad, sólo en nuestro siglo se ha vindicado un lugar específico para estos textos. Esta nueva perspectiva ha venido propiciada por el hecho de que en el siglo XX la estética no gira en torno al concepto de imitación, como en la poética clasicista, ni tampoco alrededor del de imaginación, como en el mundo romántico, sino que, según afirma A. W. Levi, ha elegido como noción fundamental la comunicación. Cfr. S. W. LEVI, «Literature and Imagination: A Theory of Genres», en J. P. STRELKA (ed.), *ob. cit.*, 1978, p. 39.

esta «degradación del *ensayo* en la *no ficción*» se explicaría desde un punto de vista social e histórico, como la progresiva desaparición en nuestra sociedad de aquel discurso que servía para expresar una opinión contrastable, difundida por lo general a través de los libros, que han sido sustituidos por «el discurso *mass-mediático*, fragmentado y desvertebrado, sin géneros ni estilos» propio de los medios de comunicación y en el que la opinión privada no tiene ninguna relevancia [23].

La tercera posibilidad que encontramos es la que añade la actitud personalista del enunciador a su intención didáctico-persuasiva, denominando géneros *didáctico-ensayísticos* a este conjunto de clases de textos. Esta es la propuesta de J. Huerta Calvo, que plantea una tipología genérica de cuatro categorías básicas, las tres tradicionales, más «los géneros didáctico-ensayísticos, que dan cabida prácticamente a casi todas las manifestaciones de la prosa escrita no ficcional, aunque en ella no se denote siempre una voluntad artística bien definida». El criterio para establecer dicho grupo no ha sido ni expresivo ni referencial, sino «meramente temático» [24], criterio que, desde nuestro punto de vista, resulta ineficaz. La razón es que, como luego intentaremos demostrar, lo peculiar de las clases de textos argumentativos es que precisamente suelen ser el vehículo de expresión más adecuado para tratar cualquier asunto; los temas pueden proceder tanto del mundo de la realidad cotidiana como del de la cultura en general y tienen tanta amplitud como opiniones, juicios, valoraciones o creencias pueda tener un individuo que decide coger la pluma y expresarlas directamente como aportación al debate general. No obstante advertir que el criterio ha sido temático, el profesor Huerta Calvo plantea una clasificación de las clases de textos 'didáctico-ensayísticas' estableciendo «tres categorías de acuerdo con su determinación formal-expresiva, es decir, objetividad (épica), subjetividad (lírica) y objetividad-subjetividad (dramática)». Según esto, «en los subgéneros de tipo objetivo primaría la exposición de las ideas en tercera persona y en forma narrativa» (incluye el ensayo, el artículo, en tratado, la glosa, la miscelánea, la historia, la biografía, el libro de viajes, el discurso y el sermón); en los subgéneros «de tipo subjetivo prima la primera persona: toda la exposición de la materia se hace en función de un yo, cuya interioridad se quiere desentrañar de modo profundo en actitud similar a la del poeta lírico» (incluye la autobiografía, la confesión, el diario y las memorias); y «finalmente, otros subgéneros de este grupo aparecen conformados de manera mixta, es decir, dramática» (incluye el diálogo) [25]. Aunque esta propuesta resulta muy interesante y productiva teóricamente, creemos que no es acertada la distribución de las clases de textos que se incluyen en cada categoría. El problema es que se identifica la narración con la objetividad, lo cual crea una situación extraña: que aunque en la autobiografía predomine la narración, por ejemplo, quede situada entre los subgé-

23. Cfr. E. Lynch, «El alma de la opinión», en *Revista de Occidente*, n.º 116, (1991), pp. 67-77.

24. Cfr. J. Huerta Calvo, «Ensayo de una tipología actual de los géneros literarios», en A. García Berrio y J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, cit., p. 147.

25. Cfr. ibídem, pp. 219-220.

neros de expresión subjetiva; igualmente, el ensayo es claramente subjetivo y no narrativo, pero es incluido entre los subgéneros de expresión objetiva.

Otra posibilidad de clasificación es la que propone el profesor P. Aullón de Haro, que llama *Géneros Ensayísticos* a la producción española de textos argumentativos y no ficcionales durante los siglos XVIII, XIX y XX [26]. En estas recopilaciones se incluyen tanto verdaderos ensayos en el sentido montaigniano, como estudios de investigación sobre historiografía literaria, sobre filología, sobre política, sobre ciencias jurídicas, sociológicas y económicas, sobre filosofía, etc. La explicación dada para justificar este *totum revolutum* es que «la determinación del marbete de carácter híbrido «géneros ensayísticos» pretende abarcar sin restricciones un extenso ámbito de producción textual que posee como rasgo característico general, puro y simple, la reflexión, sea cual fuere el adjetivo que según los casos pueda adosarse a ese término o sea cual fuere el objeto a que dicha reflexión se aplique». Esto es así porque, a juicio del profesor Aullón de Haro, «los géneros ensayísticos, al igual que el género del ensayo en sentido restrictivo, carecen de disposición estructural convencionalizable, cuando menos en la medida en que sí la tienen la poesía o la novela» [27]. Esta tesis ha sido revisada y completada en la última obra teórica y de síntesis del profesor P. Aullón de Haro, donde ha incluido la citada categoría de los *géneros ensayísticos* en un «Sistema global de géneros». A partir de la división hegeliana entre «géneros poéticos» y «géneros prosaicos», plantea un desdoblamiento amplificado de estos últimos en dos segmentos: «géneros científicos» y «géneros ensayísticos», con lo que queda un sistema general constituido por tres categorías básicas: «los «géneros científicos» en cuanto técnico-formales y de escasa relevancia propiamente lingüística, los «géneros ensayísticos» en cuanto ideológico-literarios, y los «géneros artístico-literarios» en cuanto más puramente estéticos» [28]. Dicho sistema está fundado en una base cultural-antropológica porque plantea «una gradación dialéctica que alcanza, de un extremo a otro, desde la mayor especificidad científica a la mayor especificidad artística como grandes alternativas de la expresión de la actividad cognoscitiva humana» [29]. Los *géneros ensayísticos* reúnen, en este planteamiento globalizador, textos que se definen «como el ejercicio crítico no estrictamente científico de las formaciones culturales» [30].

---

26. Cfr. P. AULLÓN DE HARO, *Los géneros ensayísticos en los siglos XIX y XX*, Madrid, Playor, 1984; *Los géneros ensayísticos en el siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1987; *Los géneros ensayísticos del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1987 y *Los géneros ensayísticos en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1987.

27. Cfr. P. AULLÓN DE HARO, *Los géneros ensayísticos en el siglo XIX*, cit., p. 11. A lo largo de este trabajo intentaremos demostrar que el ensayo *sí* tiene una estructura más o menos convencionalizable o, por lo menos, describible en términos precisos y más o menos generalizable.

28. Cfr. P. AULLÓN DE HARO, «Teoría del ensayo en el marco de un sistema global de géneros», en *Teoría del ensayo, como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*, Madrid, Verbum, 1992, pp. 102-103.

29. Cfr. ibídem.

30. Cfr. *Los géneros ensayísticos en el siglo XIX*, p. 12.

En principio, hay dos buenas razones para avalar positivamente la denominación *géneros ensayísticos*: 1) es una manera de eliminar las connotaciones docentes y un tanto peyorativas que encierra el rótulo tradicional de 'didáctica'; y 2) permite incluir, como señala el propio profesor de Haro, como objetos de reflexión teórico-crítica todas aquellas clases de textos a través de los que se expresa el pensamiento en términos «no eminentemente artísticos» [31]. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, esta denominación de *géneros ensayísticos* encierra varios inconvenientes. En primer lugar, puede plantear una confusión terminológica, pues el profesor Aullón de Haro utiliza la misma palabra para designar dos realidades que son distintas: mediante el plural, «géneros ensayísticos», alude al *género* en sentido natural, esencial y transhistórico, y para referirse a la clase histórica de textos conocida como ensayo, emplea el singular y la mayúscula, pero necesita además añadir una especificación calificativa: «el género restringido del Ensayo literario». En segundo lugar, los géneros ensayísticos agrupan solamente obras en prosa, con lo que se olvidan aquellas obras de reflexión o meditación argumentada que en la historia literaria han elegido el verso como manifestación textual elocutiva. Y, en tercer lugar, el empleo del adjetivo *ensayístico* con valor especificativo respecto a la palabra 'género' significa que el profesor Aullón de Haro lo que está teniendo en cuenta es la actitud crítico-argumentativa del autor y el contenido ideológico de los textos, prescindiendo de toda distinción formal entre las distintas clases de textos.

Nuestra propuesta en este trabajo es, como venimos diciendo, plantear una cuarta categoría genérica, la *Argumentación*, bajo cuya orientación general se pueden encontrar manifestaciones textuales literarias y no literarias, en prosa o en verso. Seguimos en este sentido la clasificación de A. García Berrio y M. T. Hernández, que junto a las tres categorías *naturales* de la tríada clásica, añaden el «género argumentativo literario», donde engloban «otros géneros de prosa: la argumentación ensayística, la prosa doctrinal y la oratoria». Las dos características fundamentales que destacan en dichos textos son su estructura pragmática, que «desempeña un papel fundamental como macroacto de habla perlocutivo» y su «manifiesta y cuidada «voluntad de estilo», que otorga «una deliberada precedencia a los aspectos formales, incluso sobre la intrincada profundidad de los contenidos específicos» [32].

31. Este conjunto de textos es caracterizado como «un tipo de discurso básicamente descriptivo, no de lengua normal, al menos por su considerable grado de organización ideológica y especificidad de distinto orden, respecto de su proximidad al lenguaje común o estándar; [no se trata] de un tipo de discurso artístico respecto de su proximidad al lenguaje literario en riguroso sentido estético. Por último, (...) tampoco se trata, como es obvio, de un discurso en lo esencial compuesto de lenguaje artificial formalizado, respecto de su proximidad a ciertos lenguajes científicos, sino de lengua natural. En fin, obsérvese que digo *discurso* y no *libro*, obra escrita, etcétera, pues se podría dar el caso de un discurso parlamentario, un texto oral ofrecido en un auditorio, una reunión de estudio, un seminario o incluso, en nuestra época, a través de los medios mecánicos de radiotelevisión o electrónicos». Cfr. P. AULLÓN DE HARO, ibídem, pp. 12-13.

32. Cfr. A. GARCÍA BERRIO y M. T. HERNÁNDEZ, *La Poética: tradición y modernidad*, cit., pp. 157-158.

Esta postura no ha sido retomada en las últimas reflexiones que sobre el tema de los géneros literarios nos ha brindado el profesor García Berrio [33]. Sin embargo, estimamos que esta concepción encierra interesantes sugerencias y fructíferas posibilidades de estudio y profundización, que hemos intentado desarrollar en este trabajo. Así, consideramos que la producción textual relativa al pensamiento y a la reflexión más o menos filosófica, más o menos científica, pero nunca estrictamente técnica, que el profesor Aullón de Haro ha reunido bajo el marbete de *géneros ensayísticos* habría que clasificarla bajo el marco de orientación general de lo que llamaremos *género argumentativo*, con el fin de poder incluir no sólo el ensayo, el discurso o el tratado, sino también clases de textos como la epístola, el diálogo, la glosa o la miscelánea, que han servido durante siglos como cauce de comunicación para la reflexión más o menos crítica de la cultura. Este conjunto de textos reclama un lugar en la teoría sobre los géneros literarios, como cuarto género *natural* o cuarto modo esencial, transhistórico y universal de expresión y representación de la conciencia humana, al mismo nivel que las tres categorías naturales codificadas por la tradición. Pues estamos ante una necesidad expresiva y comunicativa también de índole antropológica, tal como sugieren las palabras de G. Lukács cuando dice en su carta a Leo Popper:

> Hay, pues, vivencias que no podrían ser expresadas por ningún gesto y que, sin embargo, ansían expresión. Por todo lo dicho sabes a cuáles me refiero y de qué clase son: la intelectualidad, la conceptualidad como vivencia sentimental, como realidad inmediata, como principio espontáneo de existencia; la concepción del mundo en su desnuda pureza, como acontecimiento anímico, como fuerza motora de la vida [34].

Esta actitud sentimental, tan natural e íntima para un determinado tipo de hombres y mujeres como la actitud que impulsa a otros hacia la lírica o la expresión dramática, se encauza a través de unas clases de textos que necesitan ser reconocidas y estudiadas por parte de la teoría literaria actual, incorporándolas al sistema de géneros aunque sean no ficcionales [35]. El género argumentativo, por tanto,

---

33. Véase «Problemática general de la teoría de los géneros», en A. García Berrio y J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, cit., pp. 11-83. La teoría genológica del profesor García Berrio parte de un fuerte sustrato dialéctico, que ha dado lugar a un esquema integrado necesariamente por tres categorías básicas, en el que echamos de menos algún tipo de mención respecto al lugar que habrían de ocupar las clases literarias de textos argumentativos en una teoría general sobre los géneros literarios. La razón para tal exclusión ha sido precisamente la ausencia en tales textos «de los complementos *imaginarios* de construcción ficcional y de representación lírica del mundo» según la perspectiva aristotélico-horaciana de la literatura como mímesis.

34. Cfr. G. Lukacs, «Sobre la esencia y forma del ensayo», en *El alma y las formas*, Barcelona, Grijalbo, 1975, p. 23.

35. Una situación parecida ha sufrido la Lírica en la tratadística renacentista, género ausente de la clasificación modal platónico-aristotélica. Su inclusión en el paradigma genérico se realizó mediante

como modelo general de orientación para la producción autorial y para la recepción lectora, aparece como un referente adecuado a la hora de clasificar toda una producción textual de carácter eminentemente reflexivo y que, de ninguna manera, se puede vincular con las otras categorías genéricas, fundamentalmente ficcionales. La única matización que se impone es la necesidad de establecer una *gradación de literariedad*, que sirva para delimitar dentro de cada clase los textos más artísticos de los más didácticos o informativos. Dicha gradación dependerá tanto de la especial configuración artístico-expresiva de la obra como del consenso social e institucional de cada época, lo cual permitirá incluirla en los cánones institucionalizados por la tradición estética o por cualquier otro tipo de intereses sociales o culturales. Desde este punto de vista, hay que señalar que el ensayo, como una clase de textos del género argumentativo, unas veces ha sido estimado más digno de entrar en las listas canónicas de textos literarios que otras, bien porque fuera vehículo de ideologías no gratas para la institución crítica, bien por la restricción en los criterios de literariedad que ha dominado tradicionalmente la Poética, bien porque se considerara una clase de textos más propia de la Filosofía que de la Literatura, etc. [36]. Y lo mismo ha ocurrido con otras clases de textos del género argumentativo literario.

La delimitación del conjunto de clases de textos que se orientan bajo los principios generales del género argumentativo es histórica, es decir, procede de la observación y estudio de las distintas clases de textos que han estado vigentes como opciones expresivas y referenciales o *modelos mentales* en los diversos sistemas literarios reales en momentos precisos de la historia. Esta tarea corresponde al llamado por J. M. Schaeffer *régimen lectorial o clasificatorio*, a través del cual el lector y el crítico pueden decidir qué parentescos o afinidades intrínsecas tienen unos textos con otros, incluso aunque hayan sido producidos en momentos alejados en el tiempo, y cómo pueden agruparse en clases. Este estudio ha de complementarse a su vez desde la perspectiva del *régimen autorial* o conjunto de procesos intencionales de elección, imitación y transformación respecto a la tradición anterior que

una pirueta verbal de sutiles desplazamientos e interesadas interpretaciones: primero se la identificó con el modo de imitación platónico de la *diégesis simple* (aquél en que las acciones de los personajes son relatadas sólo por el poeta), a pesar de no tener un carácter narrativo ni ser eminentemente imitativa; después se la dotó de una fábula (el pensamiento o *concepto* de que habló Dante y que recogen Minturno y Cascales), para integrarla bajo el dogma aristotélico de la imitación como criterio de especificidad literaria; y, por último, se la justificó mediante un criterio psicológico, la subjetividad del poeta (idealismo alemán). Cfr. G. GENETTE, «Géneros, «tipos», modos», cit., pp. 183-212. Este proceso teórico, con todas las matizaciones que sean pertinentes, ha resultado completamente necesario y justificado por la existencia real y efectiva de un conjunto de clases de textos, ampliamente cultivados y rigurosamente codificados gracias a la imitación de modelos, que reclamaban un lugar en la poética genérica oficial. Incluso en este proceso, la Lírica ha llegado a convertirse desde mediados del siglo pasado y a lo largo del nuestro, en el centro de la reflexión teórica, identificada desde los románticos y las escuelas de vanguardia como la 'verdadera' literatura.

36. Trataremos esta cuestión pormenorizadamente en el apartado II. 3.

un autor lleva a cabo cuando produce un texto concreto [37]. Tomando como punto de partida esta doble perspectiva, puede plantearse una lista de clases de textos que, aunque como modelos de producción y de recepción dan lugar a textos muy diferentes entre sí, mantienen, sin embargo, determinados rasgos en común que nos permiten afirmar que responden a un mismo marco de principios expresivos, referenciales y comunicativos. Ese marco común a todas las clases históricas de textos que han funcionado como modelos convencionales para la producción de textos y para la interpretación lectora en el ámbito institucional de la comunicación literaria, sería lo que constituiría el género argumentativo, categoría teórica de carácter esencial y transhistórico. Cada clase de textos de esta lista está sujeta, a su vez, a variaciones histórico-contextuales, derivadas de la actividad creadora original de cada gran autor que ha imprimido en el modelo tradicional su impronta personal; sin embargo, es posible establecer relaciones y parentescos de índole transhistórica que apuntarán a ese núcleo común que es el género argumentativo. Esa lista de clases de textos del género argumentativo podría ser la siguiente [38]:

- El *diálogo* (desde el modelo platónico hasta el modelo humanista pasando por el ciceroniano y el lucianesco).
- La *epístola* (desde el modelo senequista hasta las cartas eruditas del padre Feijoo, pasando por la epístola familiar renacentista y algún tipo de correspondencia privada, como la de Madame de Sevigné).
- La *miscelánea* (desde el modelo clásico de Plinio el Viejo hasta las modernas recopilaciones de curiosidades como las de Néstor Luján, pasando por las humanísticas, como la de Pedro Mexía).
- La literatura paremiológica, tanto si está comentada a través de *glosas* (como el modelo erasmiano de los *Adagia* o el *Oráculo manual* de Gracián), como si se trata de meras recopilaciones de sentencias, aforismos, refranes, proverbios, etc. (en la línea del *Vocabulario de refranes* de G. Correas).
- La *glosa* y las formas afines, como el *escolio*, la *paráfrasis*, las *anotaciones*, etc. (como la *Exposición del Libro de Job*, de Fray Luis o los comentarios de la realidad socio-cultural de E. D'Ors). En este grupo habría que situar la peculiar glosa de los *emblemas*.

37. Cfr. J. M. SHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, cit., pp. 147-150.

38. Aquí vamos a reseñar sólo ejemplos de clases de textos argumentativos en prosa, pero hay que tener en cuenta que muchas de estas clases son también modelos para la producción y recepción de textos en verso. Por ejemplo, hay epístolas argumentativas en verso, como la *Epístola a los Pisones* de Horacio o la *Epístola moral a Fabio*; el verso también se utiliza en las glosas, como la *Flor de sentencias de sabios glosadas en verso castellano*, de F. de Guzmán, o las glosas típicas de los emblemas; hay miscelánea en verso, como el *Catálogo de las mujeres* de Hesíodo, e historia en verso, como la *Farsalia* de Lucano. Y hay que subrayar que la argumentación en verso alcanza sus cotas estéticas más elevadas en tratados como el *De rerum natura* de Lucrecio. Por otro lado, hay que recordar que la literatura gnómica o paremiológica se suele clasificar entre las variedades poéticas en verso (bajo el epígrafe de la especie *angeltice* del gramático Diomedes, que reaparece en A. López Pinciano y otros).

- El *ensayo* (desde el modelo más personalista creado por Montaigne hasta el ensayo de raigambre periodística de Addison; se incluiría aquí la crítica literaria más personalizada e impresionista, como la de O. Paz).
- El *artículo* de opinión (tanto el modelo más extenso que los periódicos reservan para las tribunas de opinión como el más reducido que aparece en las columnas).
- La *oratoria* (desde la ciceroniana hasta la parlamentaria de Castelar o Martí, pasando por la de la predicación eclesiástica –el *sermón*–; también los modernos *discursos* y *conferencias*).
- El *prólogo* (desde los que encierran un manifiesto poético, hasta los que suponen la defensa o justificación de la propia obra).
- El *tratado* (desde el modelo humanista del *De Amore*, de A. Capellanus, hasta estudios teóricos más modernos de corte pesonalista, como los de W. Pater) [39].

Por su parte, cada una de estas clases de textos argumentativos constituye a su vez un modelo cognitivo o conjunto de normas internas y específicas de carácter histórico-literario, convencionalizadas en una sociedad y gracias a las cuales es posible tanto la concepción de una obra por parte del autor como su adecuada recepción por parte de los lectores. Tal como apuntamos, cada clase de textos habrá de ser entendida como un *modelo mental* presente tanto en el autor como en el lector, pero un modelo sujeto a los fenómenos de permanencia y cambio, de ahí que puedan encontrarse interesantes variaciones en las distintas manifestaciones históricas, como las que hemos mencionado entre paréntesis. Este conjunto de normas internas propias de cada clase habrá de referirse a dos ámbitos: el sintáctico-semántico (qué se dice y cómo) y el pragmático (quién lo dice, a quién y con qué intención). La delimitación del contenido relevante de dichas preguntas a partir del análisis y descripción de las obras concretas, permitirá definir el referente cognitivo de cada clase de textos y, a su vez, disponer de unos parámetros adecuados para clasificar las manifestaciones textuales concretas.

A continuación vamos a establecer el conjunto de normas universales del género argumentativo como marco de orientación general de los principios de construcción textual y comunicación comunes a las clases de textos arriba mencionadas. Para su descripción vamos a plantear cuatro parámetros: el ámbito del referente (base semántica y relación texto-realidad), el ámbito sintáctico-semántico (tipo de superestructura y modo de presentación lingüística) y el ámbito de la comunica-

39. Un problema aparte lo constituyen, por un lado, la literatura *confesional* y *autobiográfica* (desde el modelo ejemplarista agustiniano o el apologético al estilo de Torres Villarroel hasta los diarios más intimistas, como el de Camus, y las autobiografías en la línea de Rousseau); en este grupo se incluirían también las *memorias*. Y, por otro lado, la *historia* (desde el modelo más inventivo de Herodoto hasta el más riguroso de E. Gibbon, pasando por el de los cronistas de Indias); aquí se tendría también en cuenta la *biografía*, como variante particular de historia. Tanto las clases de textos confesionales y autobiográficas como las clases de textos históricos poseen rasgos que permiten vincularlas al género argumentativo y al género épico-narrativo.

ción, en el que veremos el plano de la enunciación autorial (intención del enunciador y posición ante lo presentado) y el plano de la actitud recepcional.

Ámbito del referente. Este parámetro no sería pertinente en el caso de analizar las normas universales de los géneros de la tríada canónica, puesto que se da por supuesto, a partir de la teoría aristotélica de la mímesis, que los géneros lírico, épico-narrativo y dramático-teatral se distinguen por su base ficcional-imaginaria, que a la vez los unifica en un bloque más o menos uniforme. En estos casos, el estudio del referente de cada género se entiende como la comprensión del tipo de elementos semánticos que lo constituyen y su articulación en mundos posibles, verosímiles o no verosímiles, distintos al mundo real y empírico [40]. En cambio, es necesario matizar las diferencias y peculiaridades que en este ámbito mantiene el género argumentativo respecto a los otros géneros con los que, como hemos dicho, forma un sistema económico.

Lo específico de la construcción referencial o base semántica de los textos que se orientan por los principios del género argumentativo es que no constituye una elaboración imaginaria de estados, procesos y acciones, como sucede en las obras de ficción, sino que sus elementos proceden directamente de la realidad efectiva, por tanto, dependen de un modelo de mundo de lo verdadero. Lo que se representa en el texto argumentativo no es un mundo posible e imaginario en el que quedan suspendidos los criterios de verdad y falsedad, sino una sección de la realidad, cuyos contenidos semánticos se refieren a lo verdaderamente existente y sucedido, de manera que cualquier discordancia con dicha realidad ha de ser considerada como una falsedad [41]. Esto es así porque lo peculiar de los textos argumentativos es que el sujeto inmanente del enunciado textual está subordinado al autor real y éste está comprometido con aquél, de manera que el enunciador emitirá las frases reales del autor desde un punto de vista lingüístico, es decir, referidas a una situación o contexto de enunciación también real (el cual puede ser tenido en cuenta para una mejor comprensión e interpretación de los contenidos). Como estas clases de textos no suponen la creación imaginaria mediante el lenguaje de mundos posibles distinos al real, su lenguaje no es mimético (no procede de una fuente de lenguaje imaginaria, como sucede en las obras ficcionales), sino estrictamente *lingüístico*. Por tanto, el sujeto de la enunciación emite frases reales auténticas, que pueden ser enjuiciadas tanto en su verdad o falsedad, como en su sinceridad o deshonestidad [42].

Teóricamente, a esta norma general se atienen casi todas las clases de textos

---

40. Véase F. J. RODRÍGUEZ PEQUEÑO, «Los aspectos referenciales en la teoría de los géneros literarios», en *Ficción y géneros literarios (Los géneros literarios y los fundamentos referenciales de la obra)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1995, pp. 65-126.

41. Cfr. T. ALBALADEJO, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la Univesidad de Alicante, 1986, pp. 58-60 y *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 52-54.

42. Cfr. F. MARTÍNEZ BONATI, «El acto de escribir ficciones», en *Dispositio*, III, 7-8 (1978), pp. 70-72 y *La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética*, Barcelona, Ariel, 1983 (3.ª ed. revisada), pp. 128-129 y 151.

argumentativos y parece que sólo se incumple en el caso del diálogo humanístico, en el que la argumentación dialéctica está enmarcada en un pacto ficticio, según el cual, estamos ante la respresentación mimética de una conversación supuestamente ocurrida [43]. Por tanto, las frases emitidas por los interlocutores no son reales, sino miméticas. En cambio, en las demás clases de textos argumentativos existe un 'pacto de lectura' (en la acertada fórmula que Ph. Lejeune aplicara a la literatura confesional [44]), según el cual el lector da por supuesto el principio de la sinceridad del sujeto de la enunciación, identificado con el autor real, por lo que admite sus frases como auténticas, o sea, enjuiciables en su verdad o falsedad.

No obstante, además de por la categoría de lo verdadero, el referente de los textos argumentativos se rige por la categoría de lo verosímil, en la medida en que, los objetos, ideas, estados, procesos y acciones que lo integran no se suelen presentar directamente al texto tal como existen en la realidad, sino que se suelen integrar en esquemas argumentativos o tópicos, a través de los que el autor plantea la argumentación del tema tratado. Así, el referente del texto argumentativo está formado por elementos tomados directamente de la realidad efectiva (tanto natural como cultural), que es la que rige su verdad o falsedad, pero también y sobre todo, por las *interpretaciones* que el autor hace de dicha realidad, las cuales no son ni verdaderas ni falsas, sino meramente verosímiles. Esto es así porque la argumentación se distingue de la demostración en que las premisas que fundamentan sus razonamientos son sólo probables, son opiniones (*dóxai*), es decir, enunciados de validez subjetiva. La fuente de estas premisas está en la *tópica*, que son repertorios de ideas plausibles supuestamente admitidas por la mayoría, que no expresan lo verdadero, sino *lo que puede ser* verdadero dentro del ámbito contingente de las acciones humanas (por ejemplo, que algo sea mejor que otra cosa por razones cuantitativas, cualitativas, de orden, de esencia, de utilidad, etc.). El que argumenta (al justificar una acción, al defender una opinión, al proponer una conducta, etc.) selecciona aquellas premisas que en un momento determinado le pueden servir para construir argumentos útiles para probar o refutar, dado que los argumentos son razonamientos diseñados para persuadira un receptor concreto, no para convencer a un auditorio universal. Desde este punto de vista, la verosimilitud de una argumentación reside en la confrontación de los argumentos con las opiniones del auditorio, a las que el emisor debe ajustarse si quiere persuadirlo [45]. Por tanto, los

---

43. La profesora A. Vian ha estudiado cómo los tratadistas del género, entre los que destacan C. Sigonio, Castelvetro, Speroni, Tasso o Pallavicino extienden los principios de la imitación aristotélica a la prosa dialogada, subrayando que el diálogo no reproduce lo acontecido ni los personajes que en él participan son históricos, sino que es una simulación estilizada de lo que unos hombres pudieron haber dicho. Cfr. A. VIAN HERRERO, «El diálogo como género literario argumentativo: imitación poética e imitación dialógica», en *Insula*, 542 (1992), pp. 7-8.

44. Cfr. Ph. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975, pp. 15-35.

45. Esta es la tesis de Aristóteles, *Retórica*, ed. de Q. Racionero, Madrid, Gredos, 1990, I, 1-3. A partir de ahora citaremos siempre por esta edición directamente en el cuerpo del texto.

textos argumentativos de orientación humanista se desenvuelven también en el terreno de lo creíble, de lo probable, de lo verosímil.

Ámbito sintáctico-semántico. Este parámetro contiene los principios modelizadores que habrán de compartir los textos argumentativos de cualquier clase en lo referente a la organización de su macroestructura, la cual se caracteriza por la presencia de una *superestructura argumentativa* que organiza sintácticamente el material semántico-referencial intensionalizado. Como señala el profesor T. A. van Dijk, el carácter narrativo, dramático, lírico o argumentativo de un texto no se puede definir analizando simplemente el contenido semántico del texto; hay que tener en cuenta las peculiaridades de la ordenación global de sus partes y sus posibilidades de combinación [46]. Las superestructuras son *formas de textos* que determinan el orden global de las partes del texto y delimitan su contenido. Todas las clases de textos que se orientan bajo el marco de opciones del género argumentativo sirven para la produción de textos cuya macroestructura está organizada según las reglas y categorías de una superestructura específicamente *argumentativa*. Éste es, por tanto, un rasgo genérico, pues se puede hablar igualmente de superestructuras narrativas, dramáticas o líricas. Las superestructuras argumentativas constan de dos categorías fundamentales, la tesis o presentación del asunto y su justificación argumentada mediante pruebas no demostrativas (esto es, de carácter más afectivo y valorativo que lógico racional, pues están basadas, sobre todo, en premisas verosímiles [47]). La segunda categoría es la más importante, pues de ella depende la credibilidad del asunto y, por tanto, la persuasión del receptor. No obstante, el número de categorías se puede aumentar en función de necesidades comunicativas, argumentativas o estéticas, incorporando un exordio o una peroración, ampliando la presentación del asunto a través de una exposición o una narración pormenorizada, etc.

No obstante, puede pensarse que postular como principio de organización macroestructural la presencia de una superestructura que delimite el contenido y las partes de todo texto argumentativo es presuponer un esquema demasiado rígido y uniforme para clases tan diferentes y aparentemente libres en su construcción como la autobiografía, el diario, el ensayo, la epístola, la miscelánea, la glosa, etc., o tan reducidas en su extensión textual como el adagio, el proverbio o la sentencia, por mencionar algunas de las que hemos citado en la lista anterior. Sin embargo, el esquema pierde su rigidez si pensamos que las dos categorías mínimas que hemos señalado, la presentación de la tesis, idea, opinión, objeto, etc., y la argumentación

46. Cfr. T. A. van DIJK, «Macroestructuras semánticas», en *Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la Lingüística del texto y a los estudios del discurso*, México, Siglo XXI, 1991, pp. 52-56.

47. Lo peculiar de las clases de textos argumentativos de orientación humanista es la ausencia de toda rigidez lógica, a favor de las relaciones del hombre con el mundo de los sentimientos y de la opinión, donde las normas y las decisiones siempre pueden renovarse en función de las circunstancias concretas. Esta es la razón por la que las pruebas argumentativas utilizadas son pseudológicas: entimemas, ejemplos, autoridades, sentencias, procedimientos patéticos, etc.

con pruebas para persuadir al receptor de la necesidad de que, de alguna manera, modifique su conducta o piense acerca de lo que se le propone, pueden desarrollarse de múltiples maneras y con finalidades muy diferentes.

Por ejemplo, en el caso del diálogo, los humanistas del Renacimiento tenían una clara conciencia de su estructuración argumentativa. C. Sigonio, en su *De dialogo liber* (1526) plantea las categorías básicas de la superestructura del diálogo humanista tal como era cultivado por sus contemporáneos: la *praeparatio* prologal, que sirve para introducir a los interlocutores y enmarcar el diálogo en el espacio y el tiempo, y la *contentio*, que es el desarrollo de la confrontación o debate. Esta consta, a su vez, de la *propositio*, donde se plantea el objeto semántico específico del diálogo, normalmente a petición del discípulo que desea conocer la doctrina del maestro, y la *probatio*, que es la argumentación propiamente dicha, encaminada al logro del asentimiento del interlocutor. Ambas categorías retóricas pertenecen a la dimensión puramente ficcional del diálogo, es decir, a la parte en que los interlocutores intervienen directamente mimentizando una conversación. Pero existen además otras dos categorías introductorias ajenas a la dinámica de la disputa: el *prólogo*, que sirve para que el escritor exponga el propósito de su obra y lo justifique ante el lector y el *argumentum*, que es un resumen de la acción antepuesto a la obra [48]. Una estructura parecida se puede encontrar en cualquier diálogo humanista hasta el siglo XVIII, momento en que esta clase de textos entra en decadencia.

Igualmente, en la epístola humanista también es posible localizar, desde las *artes dictandi* medievales, una adaptación, como categorías de la superestructura argumentativa, de las *partes orationis* en que se distribuía la materia en el discurso clásico [49]. El Renacimiento supone una reacción contra la rigidez del modelo medieval, desarrollándose la llamada *carta familiar* de la mano de Erasmo de Rot-

48. Cfr. J. Gómez, *El diálogo en el Renacimiento español*. Madrid, Cátedra, 1988, pp. 43-50. Evidentemente, estas cuatro categorías son una versión de las *partes orationis* o secciones teóricas de la estructura sintáctico-semántica subyacente al discurso retórico-argumentativo clásico, adaptadas en función de las exigencias pragmáticas particulares de la comunicación dialogada. Así, en los diálogos de carácter espiritual o religioso, la superestructura argumentativa estaba más cercana a la propia de los sermones escriturarios, por lo que las categorías de que constaban solían ser las propuestas por el *ars praedicandi* y por los tratados de oratoria sagrada. Por ejemplo, en *De los nombres de Cristo*, de Fray Luis de León, cada capítulo se desarrollla de la siguiente manera: se lee algún pasaje de la Biblia en el que aparece el nombre que se va a tratar (presentación), se confirma la aplicación del nombre a Cristo (explicación), se argumenta sobre la doctrina teológica (argumentación) y se deducen las consecuencias teológicas o las enseñanzas. Cfr. C. Cuevas, «Introducción», a Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, Madrid, Cátedra, 1977, p. 40.

49. Alberico de Montecasino, en su *Dictaminum Radii*, plantea por primera vez cinco categorías básicas: *salutatio, exordium o benevolentiae captatio, narratio, argumentatio* y *conclusio*, centrándose especialmente en las secciones introductorias. Posteriormente, el 'formato aprobado' por los *dictatores* boloñeses, de gran difusión, mantiene las citadas partes, pero sustituye la *argumentatio*, por la *petitio*, aunque no por ello se pierde el uso argumentativo de los *loci*. Cfr. J. J. Murphy, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría retórica desde S. Agustín hasta el Renacimiento*, cit., pp. 211-215 y pp. 228-233.

terdam, como tipo de escrito no sólo privado, sino público, que puede servir para propósitos sociales, políticos e intelectuales. Las partes más importantes serán el exordio o *salutatio* y la argumentación, a la que se concede especial importancia. No obstante, con el fin de poder conciliar las exigencias del libre discurrir personal con las categorías del esquema superestructural heredado, se advierte que las necesidades de la carta pueden obligarnos a prescindir o a modificar alguna categoría, como apunta A. de Torquemada [50]. En definitiva, toda epístola humanista orientada a un público extenso, por muy espontánea que sea en su construcción, es argumentativa en la medida en que en ella se expone un tema, seguido de las pruebas que lo justifican y, si viene al caso, de la refutación a las posibles alegaciones.

Respecto a la miscelánea, su carácter es predominantemente informativo: se ofrece al lector un repertorio de saberes acumulados, pero aderezado con las pruebas suficientes para demostrar que los 'misterios' seleccionados tienen explicación. Las categorías de su superestructura argumentativa pueden ser: el exordio (normalmente relegado al prólogo) y una serie sucesiva de bloques argumentativos constituidos por una narración/exposición de los hechos y su justificación razonada o comentario pertinente al hilo de la exposición.

En cuanto a la literatura confesional, si decidimos considerarla dentro del género argumentativo, la macroestructura de las autobiografías, confesiones, diarios, etc., está constituida por un relato introspectivo de la propia vida que, sin embargo, se desarrolla dentro de un marco general argumentativo. Este marco es fácil de determinar cuando en el texto domina o bien una intención didáctica y adoctrinadora, como en las *Confesiones* de S. Agustín o el *Libro de la vida* de Teresa de Jesús, o bien un tono apologético a través del que se pretenden justificar las ideas personales o las acciones de la propia vida, como en la *Vida* de D. Torres Villarroel o en la *Automoribundia* de R. Gómez de la Serna. En el primer caso, destaca la ejemplaridad; el autor cuenta su vida o se retrata con el fin de servir de modelo de conducta al lector o de aviso para que no sea víctima del error o del pecado; se argumenta para probar la bondad, la validez o verdad de una doctrina, por lo que la argumentación está al servicio de la transmisión de una convicción. En el segundo caso, al predominar la apología, la argumentación adquiere una orientación defensiva: se intentan refutar las críticas de los adversarios con el fin de justificar la propia ideología o conducta. En ambos casos, la búsqueda de la persuasión del receptor se imbrica con la narración de los hechos. Existe un tercer tipo de literatura confesional de corte sentimental o afectivo, donde el autor busca un reencuentro con la propia vida con el fin de encontrarle sentido; en estas obras, la argumentación tiene por destinatario al propio sujeto de la enunciación, que delibera consigo mismo, poniendo ante sí los argumentos, tanto en pro como en contra, que sopesados, le permitan encontrar o vislumbrar, en conciencia, esa clave que busca para dar sentido a su vida.

50. Cfr. A. De Torquemada, *Manual de escribientes*, ed. de M.ª Josefa C. de Zamora y A. Zamora Vicente, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1970, p. 216.

En general, en los textos confesionales, los relatos sobre la propia vida son los que actúan como argumentos; lo mismo podría decirse de los textos históricos, en los que la argumentación está imbricada en la narración de los acontecimientos. Nos referimos a aquéllas obras en las que la historia está personalizada, vista y enjuiciada por la perspectiva ideológica del autor, que aporta pruebas para justificar su tesis o interpretación personal respecto a unos sucesos del pasado; en este sentido, los relatos no sólo presentan la evolución de los hechos, sino que funcionan como argumentos con valor probatorio [51].

Por lo dicho hasta aquí, todos los textos que se orientan según los principios modelizadores del género argumentativo construyen su macroestructura según las normas de una superestructura argumentativa, cuyas categorías básicas serán la presentación del asunto y su justificación o defensa argumentada (así también, además de los estudiados, el tratado humanista, el ensayo, la glosa o paráfrasis, el artículo de opinión, el prólogo y, por supuesto el discurso oral). El único problema se puede plantear en el caso de la literatura paremiológica, compuesta por textos unioracionales que encierran un pensamiento abstracto y general de posible aplicación en la vida práctica. En general, hay dos tipos de colecciones: aquéllas en que los dichos proverbiales aparecen comentados con una glosa y aquéllas en que simplemente son ordenados alfabéticamente para facilitar su consulta. En el segundo caso, la superestructura argumentativa de estos textos tiene un carácter sintético y concentrado; está implícita en el valor de 'sabiduría universal' que los comunicantes atribuyen a un sentencia, dicho o proverbio cuando lo utilizan en un contexto más amplio con valor probatorio (dentro de un texto más extenso, se aprovecha la validez universal de la sabiduría que encierran y su apariencia de imparcialidad indubitable como argumento útil para la pesuasión [52]). Este valor argumentativo permanece implícito en la sentencia y sólo se hace patente en su utilización pragmática [53]. Sin embargo, cuando la oración-base se amplifica a través de un comentario o glosa, como hicieron Erasmo de Rotterdam o Juan de Mal Lara, la condición argu-

51. Por ejemplo, en la *Historia de la decadencia y ruina del imperio romano*, E. GIBBON no sólo relata la caída de Roma, sino que constantemente enjuicia los acontecimientos y las decisiones de sus protagonistas, con el fin de probar que el auge del Cristianismo y otras religiones fue una de las principales causas de la disolución del imperio romano.

52. Según F. Lázaro Carreter, el empleo de este tipo de textos consiste normalmente «en una evasión de lo concreto actual de que se conversa o escribe a la captura de un argumento de autoridad inapelable, con el cual el hablante generaliza lo que sostiene; desde ese momentáneo plano inactual puede regresar a la cuestión interrumpida, ya iluminada y reforzada por el prestigio sapiencial del dicho». Cfr. F. LAZARO CARRETER, «La lengua de los refranes ¿Espontaneidad o artificio?», en *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica, 1981, p. 221.

53. Lo mismo se puede decir de los aforismos modernos (como los de F. Nietzsche, J. Bergamín y otros), que son la condensación en una frase brillante de un pensamiento, que es el resultado de un largo proceso de meditación; el aforismo es, por tanto, como la *conclusión* de un proceso argumentativo previo, que queda escondido o subsumido en la frase iluminadora.

mentativa subyacente que hemos descrito se hace evidente; esta glosa o parafrasis constituye un discurso crítico, organizado superestructuralmente, sobre la doctrina encerrada en el texto, que es justificada o refutada con pruebas.

Plano de la enunciación autorial. Este parámetro se refiere tanto al modo de presentación lingüística de los textos argumentativos como a las peculiaridades de la situación enunciativa básica que en ellos predomina.

En cuanto al modo de presentación lingüística que predomina en los textos que se orientan bajo los principios del género argumentativo, se trata de uno de los rasgos más problemáticos a la hora de establecer distinciones genéricas de índole *natural* y transhistórica [54]. Efectivamente, ninguno de los diferentes modos de presentación lingüística que pudiéramos catalogar (narración, representación, exposición, argumentación, descripción, instrucción, etc.) sirve por sí mismo para definir una clase de textos en el plano del enunciado, pues no es infrecuente encontrar varios de ellos en un mismo texto. No obstante, y dado que estamos situados en un nivel teórico abstracto en el que pretendemos establecer principios generales de orientación, nos atreveremos a asociar un determinado modo de presentación lingüística a cada uno de los cuatro géneros básicos que hemos asumido como categorías mínimas de un sistema económico de géneros naturales. Este modo habrá de ser entendido no desde el punto de vista de la prescripción, sino del *predominio*, como modo de enunciación básico que enmarca a los demás cuando aparecen, que por ello le quedan subordinados. Además, la asociación tradicional de cada género con un modo lingüístico de enunciación ha de entenderse como un criterio flexible, adecuado a las limitaciones, variaciones y transgresiones que imponen los textos históricos de la realidad literaria.

Teniendo esto en cuenta, el modo de presentación lingüística *predomiante* en el género argumentativo es el equivalente al modo retórico-gramatical que Diomedes llamara *enarrativum* o *exegematicum*, aquél a través del cual el sujeto de la enunciación informa, comenta, interpreta tomando él solo la palabra. Como hemos dicho en otro lugar, Diomedes y posteriormente A. López Pinciano entendieron que este modo de enunciación era el propio de las clases argumentativas de textos,

---

54. Según F. Cabo Aseguinolaza o R. Fowler, al otorgar a los modos de presentación lingüística, narración, representación, exposición, etc. una entidad o valor *natural* se corre el riesgo de subordinar las clases de textos a los modos, tal como se hizo en la Poética clasicista del Renacimiento, que por tanto malinterpretó la tesis aristotélica. Según estos autores, para el estagirita, los modos a través de los que se imita la acción son rasgos que siempre se subordinan a las clases de textos; constituyen uno de los factores que pueden diferenciar entre sí la epopeya de la poesía trágica o la comedia del ditirambo, pero no son categorías abarcadoras de dichas clases históricas de textos. Por tanto, los modos de presentación son instrumentos del enunciado, no de la enunciación, tienen naturaleza lingüística y sirven de material constructivo. Cfr. F. Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, cit., pp. 180-181 y R. Fowler, *Kinds of Literature*, *cit.*, p. 236. Nuestro punto de vista, en cambio está en la línea de quienes como N. Frye, G. Genette o A. García Berrio asocian los modos de presentación a determinadas actitudes psicológicas, sentimentales o intelectuales, por lo que sí pueden constituir uno de los rasgos básicos para fundar un sistema de géneros *naturales*.

tanto en prosa como en verso, aunque quedara asociado definitivamente al género lírico después de la interpretación de Minturno y Cascales [55]. Desde nuestro punto de vista, el problema se resolvería si entendiéramos, como K. Stierle y S. Reisz de Rivarola [56], que lo peculiar del género lírico es precisamente el uso indiscriminado y libre que puede hacer de todos los modos de presentación lingüística [57]. Asumido esto, la narración quedaría reservada al género épico-novelesco (lo denominamos así a falta de un nombre menos ambiguo), la representación o enunciación dramática sería el modo de presentación propio de los textos que se orienten bajo el género teatral y la exposición argumentada sería el predominante en los textos del género argumentativo [58].

Como hemos dicho, estos modos serían los predominantes en las manifestaciones textuales que pueden adcribirse o clasificarse bajo los principios modelizadores de cada uno de los cuatro géneros, lo cual no implica que no puedan aparecer simultáneamente en el enunciado de los textos concretos otros modos de presentación, como el descriptivo, el narrativo o el dramático. De hecho hay algunas clases de textos argumentativos que plantean problemas en este sentido, como la historia

---

55. Cfr. M. E. ARENAS CRUZ, «La literatura argumentativa: un género olvidado», comunicación leída en el *III Encuentro sobre Retórica, Texto y Comunicación*, celebrado en la Universidad de Cádiz los días 13 al 15 de diciembre de 1995. En prensa.

56. Cfr. S. REISZ DE RIVAROLA, «La posición de la lírica en la teoría de los géneros», en *Teoría y análisis del texto literario*, cit., pp. 88-89; E. STIERLE, «Identité du discours et transgression lyrique», en *Poétique*, 32 (1977), pp. 422-441.

57. Esta interpretación puede ser avalada con el estudio de la Lírica de los siglos XVI y XVII, en cuyas manifestaciones se pueden encontrar esquemas narrativos, descriptivos, expositivos, argumentativos, etc. Véase G. MATHIEU-CASTELLANI, «Les modes du discours lyrique au XVI siècle», en G. DEMERSON (ed.), *La notion de genre à la Renaissance*, Ginebra, Slaktine, 1984, pp. 129-148; A. GARCÍA BERRIO, «Construcción textual de los sonetos de Lope de Vega. Tipología del macrocomponente sintáctico», *cit.* En este trabajo se puede ver claramente cómo los sonetos de este poeta pueden construirse macroestructuralmente según esquemas narrativos, argumentativos y dramáticos.

58. Hemos elegido el binomio exposición-argumentación porque ambos modos de presentación lingüística suelen ir estrechamente unidos en el discurso argumentativo: la exposición consiste en la expresión directa de un contenido semántico sin necesidad de añadir nada para que sea aceptado por el receptor; pero si hay que hacer un esfuerzo para conseguir esta adhesión porque el asunto pueda plantear dudas, rechazo, etc., entonces se utiliza la argumentación. Por otro lado, esta doble posibilidad permite aunar bajo el mismo bloque discursivo las dos categorías mínimas de la superestructura argumentativa que rige la macroestructura de los textos argumentativos: la narración, en la que se suele utilizar el modo de presentación expositivo (también, a veces, el narrativo), y la confirmación o argumentación propiamente dicha, en la que aparece el modo de presentación argumentativo. No obstante, no resulta fácil establecer límites precisos entre la exposición y la argumentación, pues se trata de dos modos de presentación lingüística que pueden combinarse libremente en función del tratamiento del tema, de manera que se puede encontrar, a veces, argumentación en la exposición y, muy a menudo, exposición en la argumentación. Por esta razón hemos propuesto que el modo de presentación *dominante* en los textos que se orientan por los principios modelizadores del género argumentativo es el expositivo-argumentativo. Para algunas de sus peculiaridades lingüísticas más relevantes, puede consultarse M. ÁLVAREZ, *Tipos de escrito II: exposición y argumentación*, Madrid, Arco/Libros, 1994, 22-24 y 38-39.

(y su variante, la biografía) y la literatura confesional (autobiografía, confesión, memorias, diario...), cuyo modo de presentación lingüístico es *narrativo*, no expositivo-argumentativo, como hemos dicho que es la norma de género. Esta condición claramente narrativa emparentaría estas clases de textos con las que se orientan bajo el género ficcional épico-narrativo, como se ha hecho ya desde algunas interpretaciones teóricas. La explicación dada para esta asociación es que no es posible ni la representación verbal exhaustiva y objetiva de la realidad histórica, ni es fiable la supuesta sinceridad de quien cuenta su propia vida (dada la imposibilidad que tiene el *yo* para conocerse a sí mismo y dar una imagencabal de sí). En ambos casos se ha dicho que el enunciador *produce* textos cuya finalidad no es decir la verdad (pues los hechos por sí mismos carecen de significado mientras no son integrados en una construcción narrativa que los interpreta y hace inteligibles), sino producir un efecto de sentido que puede llamarse verdadero. El historiador reconstruye e inventa la realidad y el autobiógrafo crea una determinada imagen de su propia vida [59].

Desde nuestro punto de vista y para el tema que nos ocupa, los textos históricos y autobiográficos de enunciación narrativa no dejan de ser argumentativos porque en ellos no predomine la presentación expositivo-argumentativa, lo cual no quiere decir que ésta esté ausente. Es un hecho fácilmente comprobable que en la mayoría de los textos de historia o autobiográficos, aunque domina de forma evidente el modo de presentación narrativo, hay que advertir que normalmente la narración está enmarcada en el comentario, en la exposición argumentada: tanto el historiador como quien cuenta su propia vida, al tiempo que relata acciones y describe situaciones, objetos y personas, las comenta e interpreta, las enjuicia y valora. Se trata de una narración enclavada en el comentario, una «narración con marco», tal como apunta el profesor H. Weinrich [60]. El modo narrativo domina cuando el compromiso y la perspectiva del autor respecto al asunto que está presentando se subordina a la acción, al relato de los acontecimientos; pero esto no sucede de forma general en el relato histórico ni en el relato autobiográfico, clases de textos en las que encontramos en diversos grados la presencia de la subjetividad del autor [61].

---

59. Para las propuestas sobre la condición ficcional de la historia, véase entre otros A. DANTO, *Historia y narración*, Barcelona, Paidós, 1989 y J. LOZANO, *El discurso histórico*, Madrid, Alianza Editorial, 1987. En el caso de la autobiografía, véase E. CROS, «*Je est toujours un autre*», en *L'autobiographie dans le monde hispanique. Actes du I Colloque International de la Baume-Les-Aix*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1980, pp. 61-67; D. VILLANUEVA, «Para una pragmática de la autobiografía», en *El polen de ideas*, Barcelona, P. P. U. 1991, pp. 95-104; G. MAY, *La autobiografía*, México, F. C. E., 1982, p. 102; J. M. POZUELO YVANCOS, «La frontera autobiográfica», en *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 179-225.

60. Cfr. H. WEINRICH, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974, p. 111.

61. Como veremos más adelante, los tiempos y formas de la *historia* (cuya modalidad lingüística es la narración) en el sentido de E. Benveniste, H. Weinrich o J. Lyons, implican un distanciamiento del enunciador respecto al contenido del enunciado, mientras que en el caso de la enunciación *discursiva* (cuyas modalidades son precisamente la exposición, la argumentación, la descripción, el comentario,

No obstante, el hecho de que la narración sea el modo de presentación más patente en estas clases de textos no invalida el principio general, sino que se trata de una variación de índole histórica que demuestra lo que ya fue apuntado de manera teórica: la verdadera flexibilidad de los géneros fundamentales o *naturales*, que no han de ser entendidos desde una perspectiva normativa sino más bien considerados desde una perspectiva orientadora o instrumental.

Desde el punto de vista de la situación enunciativa, la enunciación propia del género argumentativo es principalmente *monológica*, o sea que el monopolio del discurso lo tiene casi siempre el sujeto de la enunciación. Según Benveniste, todo texto monológico, en la medida en que constituye un acto de comunicación, deviene implícitamente dialógico. Es decir, es un monólogo que adquiere la forma de un diálogo entre el sujeto de la enunciación, que es el único que tiene la palabra, y el destinatario, que está siempre presente para hacer significativa la enunciación del sujeto locutor [62]. Sin embargo, este rasgo, generalizable a todo tipo de textos, es especialmente relevante en el discurso monológico argumentativo que, a diferencia del discurso científico positivo (verdaderamente monológico en tanto que prescinde absolutamente del interlocutor), está *personalizado*, es decir, el sujeto de la enunciación y su interlocutor están siempre presentes en el texto de manera implícita, aunque lo más frecuente es que se materialicen gramaticalmente en sujeto y destinatario mediante los pronombres personales /yo/ y /tú/ explícitos en el enunciado.

De este carácter específicamente *dialogal* se deriva la peculiar intención o tono textual global de los textos orientados bajo los principios de modelización de las clases de textos del género argumentativo; en general, dichos textos se unifican por su tono *apelativo* respecto al destinatario del texto. Es lo que V. Ruttkovski llamara *actitud artística*, presente en aquellas obras dirigidas especialmente al receptor implícito de su mensaje, ya sea, como apuntara P. Hernadi, mediante el diálogo entre personajes ficticios (sugiriendo una perspectiva interpersonal que en realidad está subordinada a la visión autorial, como en el caso del diálogo humanístico), ya sea a través de la apelación directa del sujeto de la enunciación del texto a su destinatario [63], como sucede, por ejemplo, en la epístola, el ensayo, la confesión, etc. Desde un punto de vista retórico, y debido a que la organización macroestructural depende de una superestructura argumentativa, la apelación directa al receptor se puede entender dentro del marco gene-

---

etc.), el enunciador mantiene un compromiso con lo enunciado, de ahí el protagonismo de las modalidades de la subjetividad y la exigencia de una respuesta, hablada o no, por parte del interlocutor. Para las relaciones entre la narración y el discurso argumentativo en el texto autobiográfico, cfr. A. Gómez Moriana, «Narration and argumentation in autobiographical discourse», en N. Spadaccini y J. Talens (eds.), *Autobiography in early modern Spain*, Minneapolis, The Prisma Institute, 1988, pp. 41-58.

62. Cfr. E. Benveniste, «De la subjetivité dans le langage», en *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 258-266.

63. Cfr. P. Hernadi, *Teoría de los géneros literarios*, *cit.*, p. 123.

ral de la *persuasión* argumentativa, en la que se movilizan una serie de mecanismos textuales y extratextuales encaminados a conseguir la adhesión del receptor a las tesis expuestas y argumentadas. La finalidad persuasiva está articulada en tres componentes, según el esquema retórico clásico: el *docere*, con el que se intenta influir intelectualmente en el receptor; el *delectare*, a través del que se pretende hacer atractivo el discurso y al orador mismo, y el *movere*, con el que, mediante presión psicológica, se moviliza al receptor para que tome una decisión y se sitúe a favor de la tesis defendida [64].

Hemos dicho que la situación de enunciación autorial es monológica pero con una importante tendencia al diálogo, lo cual no sólo sustenta el tono apelativo-persuasivo, sino también la *personalización* de la materia que es típica en todos los textos argumentativos. Ambas características están arraigadas en el modo lingüístico de presentación elegido, el expositivo-argumentativo, que es una modalidad propia del *discurso* [65] (frente a la *historia*, que son las dos maneras universales a través de las que se puede encauzar la locución). La «enunciación discursiva» es, según E. Benveniste, aquella en que un /yo/ se enuncia en un /aquí/ y un /ahora/ en los que habla, y enuncia un /tú/ al que pretende influir de alguna manera [66]. Es la situación enunciativa de la subjetividad, porque el lenguaje es sentido como diálogo por el individuo, de ahí que J. Lyons lo llame *enunciación experiencial* [67]; tam-

---

64. Cfr. H. Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1983 (2.ª reimp.), § 257.

65. No hay que confundir lo *dicursivo* como actitud enunciativa en el sentido que aquí lo utilizamos con la acepción lingüístico-filológica de *discurso* como «resultado del ejercicio del hablar o cualquier porción de la emisión sonora que posee coherencia lógica y gramatical». Cfr. F. Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1987 (7.ª reimp.), p. 147. En este segundo caso, y en el ámbito de la Semiótica y de la Lingüística del texto o lingüística discursiva, discurso y texto son sinónimos; ambos términos postulan la existencia de una organización sintagmática sobreentendida que confiere unidad y sentido al enunciado. Cfr. A. J. Greimas y J. Courtes, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, vers. esp. de E. Ballón Aguirre y H. Campodónico Carrión, Madrid, Gredos, 1990 (reimp.), t. 1., p. 126 y ss.

66. Cfr. E. Benveniste, «Les relations de temps dans le verbe français», en *Problèmes de linguistic générale, cit.*, p. 238 y ss. La enunciación *discursiva* se opone a la enunciación *histórica*, que es el modo propio de la presentación de hechos acontecidos en cierto momento del pasado, sin ninguna intervención del locutor en el relato, por lo que se excluyen todas las formas lingüísticas de la subjetividad. En este sentido, la profesora M. Bal denomina "discursivos" a aquellos fragmentos textuales que en una narración no se refieren a la fábula, sino a un asunto exterior, público: son las opiniones del autor y sus declaraciones y comentarios sobre la realidad efectiva. Son frases que no comunican una acción, sino una *visión*. Cfr. M. Bal, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 133-134. Esta vinculación del modo de presentación discursivo con la *visión*, contraponiéndolo así a la *acción* ya lo hemos encontrado en otros teóricos de la literatura como base de sus clasificaciones genéricas. H. Seidler definía la «actitud didáctica» como *contemplación*; igualmente, para P. Hernadi los «modos temáticos», aquellos que se regían por la perspectiva autorial, basaban su articulación en la *visión* como modo de evocación literaria. Cfr. P. Hernadi, *Teoría de los géneros literarios*, cit., 27 y 122-123

67. Cfr. J. Lyons, *Semántica*, Barcelona, Teide, 1980, p. 622.

bién es el modo natural en que se realizan los comentarios, por lo que H. Weinrich lo llama *actitud comentativa* [68]. El profesor Weinrich opone esta actitud comentativa a la «actitud narrativa» y las distingue por el grado de relajación que imprimen al discurso y al espíritu de los interlocutores. Mientras que lo propio de la actitud narrativa es la *relajación* (los sucesos narrados, al pasar por el filtro del relato, quedan como pasados y pierden mucho de su dramatismo), en la actitud comentativa, los interlocutores están en *tensión* porque tratan de cosas que les afectan directamente; el hablante está comprometido con su discurso y advierte a su interlocutor de que debe dar una respuesta, hablada o no. Para Weinrich, el discurso comentativo «es un fragmento de acción que modifica el mundo en un ápice y que, a su vez, empeña al hablante también en un ápice. Por eso, el discurso no narrativo es, por principio, peligroso» [69]. En definitiva, el predominio en las clases de textos del género argumentativo de la actitud discursiva o comentativa sobre la narrativa implica que la posición del enunciador respecto a su enunciado tiende a ser subjetiva y personalizada.

La situación enunciativa específicamente monológica como norma interna del género argumentativo entra en contradicción con el hecho de que pueda encontrarse alguna clase de textos, como, por ejemplo, el diálogo, en el que no aparece siempre una voz de enunciación central, sino que el texto dialogado puede presentar diversas voces en estilo directo, que se intercambian sucesivamente. Es decir, el modo de presentación lingüística es la representación dramática, de ahí que el diálogo se pueda emparentar con las clases de textos de ficción teatral, como hiciera A. López Pinciano, Minturno y los tratadistas del Renacimiento que lo estudiaron monográficamente como clase de textos poético-imitativa. Sin embargo, y aparte de la condición mimética de los personajes y de sus parlamentos, el dialogo encierra, en esta clase de textos, un monólogo encubierto, como ya advirtiera M. Bajtin a propósito del último período de Platón: «el monologismo del contenido empiezaa destruir la forma del 'diálogo socrático'» [70], es decir, que todos los procedimientos literarios para dar la impresión de diálogo compartido y de búsqueda de una verdad en común, no son más que una ilusión, pues al fin se

---

68. Cfr. H. Weinrich, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, cit., pp. 66-71.

69. Cfr. ibidem, p. 69 y ss. Esta teoría de los dos modos fundamentales de enunciación procede del estudio de los tiempos verbales en las lenguas románicas, los cuales no se utilizan arbitrariamente, sino que se distribuyen en dos sistemas distintos y complementarios: los tiempos de la enunciación discursiva, experiencial o comentativa son el presente, el pretérico perfecto y el futuro, mientras que todos los demás (pretérito imperfecto, pretérito indefinido, pretérito anterior, pretérito pluscuamperfecto y condicional) son los tiempos propios de la enunciación histórica o narrativa. Cfr. ibidem, pp. 52 y 96. Frente a esta distribución, que nos parece la más acertada, E. Benveniste señala que el imperfecto y el pluscuamperfecto aparecen en los dos grupos y restringe el ámbito de la *histoire* a la lengua escrita y a la tercera persona, y el del *discours* a la lengua hablada (algunas parcelas de la escrita) y a la primera y segunda persona. Cfr. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, cit., p. 238 y ss.

70. Cfr. M. Bajtin, *Problemas de la Poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988 (reimp.), p. 156.

impone la voz monológica del sujeto de enunciación, a la que se subordinan todos los contenidos. Esta situación se ha prolongado en casi todas las manifestaciones históricas del diálogo humanístico, en el que predomina la doctrina del autor por encima de la personalidad de los interlocutores ficticios [71]. Se trata de un procedimiento al servicio de la persuasión del receptor, por el que se sugiere una perspectiva interpersonal que, en realidad, está claramente al servicio de la visión autorial, como apunta P. Hernadi [72] (cosa que no suele suceder en los textos del género dramático-teatral). No obstante, el carácter específicamente argumentativo del diálogo humanista hay que buscarlo en la configuración de su macroestructura textual, regida por una superestructura argumentativa a través de la que se pretende tanto informar acerca de unos contenidos como justificar una determinada tesis mediante pruebas que persuadan al receptor, como hemos apuntado anteriormente.

Plano de la actitud recepcional. Es el relativo al comportamiento y participación del receptor en los textos literarios. Debido a la organización superestructural argumentativa de la macroestructura y al tono textual apelativo-persuasivo, las clases de textos del género argumentativo están especialmente encaminadas a buscar una respuesta *perlocutiva* por parte del receptor, ya sea una modificación de su conducta, de sus ideas o de sus conocimientos. Esta respuesta, sin embargo, ha de ir precedida, para que resulte eficaz, de una actitud previa de *curiosidad* en el lector (que puede ser intelectual, moral, política, histórica...), dado que sólo el impulso inicial que busca alcanzar algún tipo de sabiduría o de certeza es el que garantiza, a su vez, algún tipo de modificación respecto al estado primero anterior a la lectura. El profesor A. García Berrio ha descrito este proceso en términos de interacción entre el *valor propuesto* por el emisor (que pone en marcha los tres componentes retóricos antes mencionados para alcanzar la persuasión de su lector modelo) y la *estimación* del receptor, que puede ser de adhesión o rechazo, de solidaridad o de discrepancia [73].

Esta norma genérica –la búsqueda de una respuesta *perlocutiva*– condiciona el tipo de procesamiento cognoscitivo que efectúa el receptor ante los textos argumentativos. Así, frente al carácter *parcial* del procesamiento cognoscitivo de las clases de textos líricos, dramático-teatrales y épico-narrativos, en los que el contexto «ritual» de la comunicación fundamentalemente estética hace que el procesa-

71. En general, los intelocutores adoptan dos funciones: la de Maestro, o portavoz doctrinal, y la de Discípulo o mero regulador, a través de sus preguntas, de las transmisión de la doctrina; el Maestro es quien sustenta en el plano ficcional la ideología del autor real. Para este problema en el diálogo, cfr. J. GÓMEZ, *El diálogo en el Renacimiento español*, cit., p. 74; R. CAVAILLÉS, «L'émergence du sens dans les jeux de langage et dans le dialogue. Platón: L'échec du dialogue», en *Le Dialogue. 11e Colloque d'Albi. Langage et Signification*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1991, p. 32.

72. Cfr. P. HERNADI, *Teoría de los géneros literarios*, cit., p. 123. En general, la individualización de los interlocutores en el diálogo humanístico no es más que un procedimiento para hacer más fácil la docencia y el aprendizaje; se trata, como ha señalado A. Prieto, de «una forma en la que proyectarse democráticamente sin pérdida aristocrática». Cfr. A. PRIETO, *La prosa española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 106.

73. Cfr. A. GARCÍA BERRIO, *Teoría de la literatura*, cit., pp. 163-164.

miento «se par[e], por así decirlo, después de la comprensión y la evaluación» [74], el correspondiente procesamiento que el receptor hace ante textos orientados bajo los principios del género argumentativo tiene una dimensión más global y totalizadora: los lectores, animados por una actitud inicial de curiosidad, completan el proceso comunicativo textual de base perlocutiva con una respuesta directamente relacionada con sus vidas o con sus ideas. Este fenómeno no se produce de una manera tan evidente y necesaria en la lectura de los textos más puramente estéticos, aunque con éstos también se consiguen efectos emotivos que despiertan y ordenan los sentimientos del lector. La diferencia está en la intención perlocutiva explícita en la estructura comunicativa de las clases de textos argumentativos.

En síntesis, los principios internos generales o condiciones-marco que caracterizan al género argumentativo son los siguientes: el referente textual está integrado por elementos semánticos verdaderos y por interpretaciones verosímiles de los mismos; la situación de enunciación autorial es monológica y con diversos grados de personalización de la materia, por tanto, proyectada en un diálogo explícito con un *tú* gracias al predominio de la actitud comentativa o experiencial; en el enunciado predomina el modo lingüístico de presentación expositivo-argumentativa y la fusión sincrética entre el autor real y el sujeto de la enunciación, de manera que su acto de lenguaje se considera serio y sus frases pueden ser enjuiciadas en su valor de verdad o falsedad; su construcción textual está determinada por la presencia en la macroestructura de una superestructura argumentativa que organiza las partes del texto y delimita su contenido; de ésta depende el tono textual apelativo-persuasivo y la respuesta perlocutiva del receptor que aquél determina. Tales normas, intuidas y aprendidas por lectores y escritores, actúan no como preceptos, sino como marco de orientación para producir, entender y clasificar bajo un principio común las diferentes clases de textos que dentro del ámbito institucional de la comunicación literaria constituyen tipos de acciones comunicativas más o menos afines.

Este primer esquema de principios generales, que actúan como condiciones marco en todas las clases de textos argumentativos, se manifiesta de forma diferente en cada clase particular en función de sus propios y concretos condicionamientos históricos, sociales e ideológicos, los cuales son los que realmente diferencian unas clases de otras dentro del marco general de opciones universales. Ese conjunto de fenómenos particulares que designa el nombre de una clase de textos no es un todo fijo y homogéneo, sino que es producto de la tradición, es decir, está sujeto a variaciones históricas que obedecen a estrategias y criterios diversos. Cada clase de textos ha tenido un origen y una evolución interna particular, jalonada por las alteraciones que, por adicción, por supresión, por transformación..., han sido intro-

74. Esto es así porque en ellos no hay, en principio, intención de cambiar los conocimientos o actitudes de los lectores más allá del contexto *actual* de comunicación literaria. Cfr. T. A. van Dijk, «Estructuras y funciones del discurso literario», en *Estructuras y funciones del discurso*, cit., p. 134.

ducidas por los textos artísticos concretos, que han ido configurando la articulación de los principios básicos (semánticos, sintácticos, pragmáticos...) que constituyen el referente cognitivo de la clase. Así, una clase histórica de textos es un tipo de acción comunicativa, es decir, un modelo que sirve a un productor a la hora de crear una obra literaria y a un receptor a la hora de descodificarla, situados ambos en un momento de la historia y en el espacio creado por la institución propia de la comunicación literaria en el seno de una sociedad y una cultura concretas. Por tanto, una clase de textos es una noción abstracta de carácter analítico que funciona pragmáticamente, es decir, permite la comunicación dentro de una institución literaria determinada. Este trabajo va a ser un intento de perfilar y determinar la configuración global del conjunto de fenómenos que recubre el referente cognitivo de la clase ensayo en el marco de la cultura occidental. Ateniéndonos a la doble condición histórica y pragmática de toda clase de textos, en nuestro estudio sobre el ensayo estructuraremos la materia en dos grandes bloques: el proceso de la constitución histórica del ensayo como clase de textos, por un lado, y los principios de su construcción textual y su funcionamiento pragmático, por otro.

Antes de terminar queremos poner de relieve un hecho que nos parece capital en la historia de la cultura occidental y que justifica y hace necesaria la actual reivindicación de que son merecedoras las clases de textos argumentativos. Nos referimos a su función tradicional como vehículos de comunicación del pensamiento y la reflexión propiamente humanista. Este pensamiento, a diferencia del puramente lógico-racional o hipotético-deductivo, se caracteriza por hacer uso tanto de la razón como del ingenio, por justificar opiniones y valores mediante argumentos basados en lo verosímil y lo plausible, y por explotar, a la hora de manifestarse verbalmente, las posibilidades del lenguaje metafórico y figurativo, tanto para seducir al receptor como para expresar más atinadamente aquellas cuestiones más radicalmente existenciales que no admiten una expresión lógico-conceptual; la defensa argumentada de una opinión o una idea, la exposición de una información para recabar el interés del receptor adopta una manifestación verbal predominantemente estética, tanto por la asistematicidad en el orden dispositivo de los argumentos como por el lenguaje metafórico e ingeniso empleado. El diálogo, la epístola, la miscelánea, el ensayo, la glosa, el discurso, etc., son formas personalizadas de comunicación, donde tanto el *yo* del autor como el *tú* del receptor aparecen reflejados, donde el lenguaje está cargado de toda la ambigüedad y riqueza de la lengua normal, donde la razón puede argumentar libremente, en función del aquí y el ahora, sin sujeciones a ningún tipo de lógica formal o de orden en el razonamiento. Sólo estas peculiares condiciones permiten pensar y reflexionar acerca de las cuestiones realmente importantes para la vida, la sociedad y el hombre en su dimensión histórica. Con diversos grados de libertad argumentativa y de asistematicidad dispositiva, así como variados gustos respecto a la expresividad metafórica o más genuinamente lógica, las clases de textos argumentativos permiten un amplio abanico de posibilidades expositivas adecuadas para cubrir cualquier tipo de finalidad

o propósito, desde las posturas más radicalmente didácticas y moralizantes, hasta las que meramente buscan la fundamentación de una opinión o actitud personal y subjetiva, pasando por las que sólo pretenden ofrecer información o justificar una crítica. Por su carácter específicamente argumentativo, son clases de textos especialmente adecuados para reflejar la actitud dialogante propia de todo Humanismo, pues una argumentación nunca es constriñente, sino que permite e invita a una argumentación en sentido contrario. Por estar sujetas a los principios de la Retórica, fundan el derecho del otro a poner en cuestión toda respuesta, le da el derecho a la libre expresión, a la diferencia; este hecho obliga, a su vez, a que cada hombre ponga en práctica la responsabilidad de justificar sus asertos. Por otro lado, la personalización del discurso descarta la posibilidad de afirmar soluciones *verdaderas* a los problemas, pero subraya la confianza en las facultades de la razón práctica y en las de la palabra para alcanzar cierto grado de conocimiento no arbitrario de la realidad humana. Esto es así porque el humanismo no aspira a alcanzar la verdad a través de la razón, sino que se conforma con el debate en los límites de lo razonable. Como apunta González Bedoya, la argumentación presupone una sociedad de individuos libres, capaces de reinterpretar valores y cuestiones morales, filosóficas, políticas, sociales (que por su misma naturaleza escapan a los métodos de las ciencias matemáticas y naturales), valiéndose de las técnicas del razonamiento y de la afectividad propias de la deliberación argumentada, con lo que tales cuestiones no quedan relegadas al campo de lo irracional y subjetivo [75]. Efectivamente, la argumentación retórica es un modo de razonamiento situado a medio camino entre la demostración constriñente y necesaria, que puede conducir al dogmatismo, y la violencia disimulada del discurso arbitrario de pura seducción, que puede conducir al escepticismo; su utilización como base en la construcción de las clases de textos argumentativos da por sentado la existencia de una realidad plural, donde las distintas opiniones en conflicto pueden ser razonadas y justificadas, como un camino para alcanzar un posible acuerdo y construir una sociedad más tolerante.

En este sentido, nos sumamos a quienes los últimos años están reivindicando un lugar central para la Retórica en el conjunto de las disciplinas humanas, concibiéndola como el instrumento adecuado para la actuación humanista en sociedad. La Retórica ha sido el arte de producir discursos personalizados, útiles para dirimir, no por medios autoritarios ni dogmáticos, sino a través de la palabra, de la argumentación razonada y la persuasión afectiva, los desacuerdos en cuestiones de creencias y conductas que surgen en la vida civil y privada; presupone, por tanto, libertad de pensamiento y de crítica, pues permite la confrontación de ideas y opiniones en ámbito de lo razonable. Este discurso retórico-argumentativo se ha manifestado a través de formas textuales como el ensayo, el diálogo, la epístola, el comentario, etc., clases de textos que han servido para transmitir y diseñar la vida intelectual de nuestra cultura. Y si bien algunas de ellas han entrado en franca decadencia por su

75. Cfr. J. González Bedoya, *Tratado histórico de retórica filosófica. La nueva retórica*, II, Madrid, Nájera, 1990, p. 43.

orientación tradicionalmente más didáctica y dogmática, el ensayo por su parte se ha convertido en nuestro siglo en uno de los cauces de comunicación más importantes para la expresión de la opinión y el pensamiento en el ámbito de las disciplinas humanas (ética, política, sociología, religión, crítica literaria, etc....), ámbito donde reina la argumentación verosímil y la persuasión afectiva, en definitiva, donde reina la Retórica.

Queremos subrayar, por último, que nuestro trabajo constituye un intento de construir una teoría coherente sobre el ensayo en tanto clase de textos. Por esta razón no nos hemos centrado en el análisis de la obra de ningún autor en exclusiva, sino que hemos trabajado sobre un muestrario de textos variados, convencionalmente considerados como ensayos, con el fin de construir un modelo teórico hasta cierto punto generalizable a todos los casos posibles. En este sentido, hemos aprovechado las sugerencias y aportaciones que la bibliografía teórica existente sobre el ensayo ha hecho en este campo de investigación, y hemos intentado integrarlas en una teoría sistemática y coherente en el marco de la reflexión general sobre los géneros y las clases de textos.

Copyright

II
CONSTITUCIÓN HISTÓRICA DEL ENSAYO

Como hemos señalado, una clase de textos es el resultado de la tradición, o sea, de los procesos internos de permanencia y cambio que ha sufrido el conjunto de los rasgos que componen su referente cognitivo a lo largo de la historia. En este capítulo vamos a enfocar el problema de la constitución histórica del ensayo desde las dos perspectivas que distingue J. M. Schaeffer: la autorial o conjunto de relaciones a través de las que el autor va construyendo su obra en el marco de un sistema literario determinado históricamente (II.1); y la lectorial o conjunto de interpretaciones que desde la recepción son responsables de la consolidación institucional de la clase [1]. Este segundo régimen puede considerarse desde dos aspectos: la recepción del lector común y la recepción del lector crítico; éste último es el responsable del conjunto de declaraciones especializadas sobre los rasgos que configuran el referente cognitivo de una clase de textos, así como de las condiciones para establecer la literariedad o especificidad literaria de un texto [2] (II.2 y II.3).

II.1. El origen del ensayo

El régimen autorial es el primer responsable de la configuración del ensayo como *nueva* clase de textos, en la medida en que de él dependen los hechos intencionales de elección, imitación y transformación de fenómenos de la tradición literaria a través de los que un autor va a crear un texto novedoso, principio de la clase. En este sentido, el problema del origen del ensayo como clase de textos implica una doble cuestión: por un lado, trazar las coordenadas espacio-temporales que enmarcan su nacimiento y, por otro, explicitar las condiciones literario-culturales que lo propician. Ambas cuestiones están íntimamente entrelazadas, pues la preci-

1. Cfr. J. M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, cit., pp. 147-150.

2. El profesor Cabo Aseguinolaza distingue tres regímenes: el género autorial, el género de la recepción y el género crítico. Cfr. F. Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, cit., pp. 237-307.

sión respecto a una época histórica determinada permitirá delimitar el sistema de opciones literarias con las que contaba el escritor a la hora de elegir el cauce de comunicación adecuado para sus propias necesidades expresivas e intelectuales. En principio, el caso del ensayo no plantea muchos problemas, pues tiene un padre conocido y una fecha determinada: para la mayoría de la crítica es Michel de Montaigne el padre y creador de esta nueva clase de textos. En la primera edición de sus *Essais* en 1580, y en las sucesivas ediciones que corregidas y aumentadas Montaigne da a la imprenta, se observa la gestación progresiva de un nuevo tipo de comunicación literaria. El hallazgo de una forma discursiva que daba expresión al propio proceso del pensar de una personalidad ofrecida en todo su ser garantizaba su éxito, de ahí que poco a poco se fuera convirtiendo en modelo para la producción y para la recepción de textos en toda Europa. Siguiendo la huella de Montaigne, Francis Bacon publica en 1597 sus *Essays*, pero introduce un comentario en el que se plantea el problema que aquí vamos a debatir, a saber, si la forma expresiva y la actitud reflexiva que caracterizan al ensayo existían ya antes de que Montaigne utilizara la palabra *ensayo* para titular su obra. Dice Bacon:

> La palabra es nueva, pero el contenido es antiguo. Pues las mismas *Epístolas a Lucilio* de Séneca, si uno se fija bien, no son mas que 'ensayos', es decir, meditaciones dispersas reunidas en forma de epístola [3].

Estas palabras, ya famosas, encierran en sí el germen de una polémica no resuelta aún satisfactoriamente en torno al origen del ensayo: hay críticos que consideran que fue Montaigne el «inventor» de esta clase de textos, otros hacen retroceder su nacimiento a la Antigüedad grecolatina, y unos terceros afirman que ciertas manifestaciones textuales contemporáneas al escritor francés son verdaderos ensayos. Entre los primeros se encuentra J. M. Paquette, para quien ninguno de los modelos que puedan buscarse en el mundo antiguo o en el Renacimiento próximo constituyen formas ensayísticas: «Montaigne constitue un commencement absolu dans la culture occidentale moderne, et ces modèles, en l'éclairant certes, ne l'expliquent pas. Montaigne crée le mot et le chose» [4]. En cuanto a las otras dos posturas, conciben el ensayo de forma muy amplia: se basan en el hecho de que la actitud reflexiva del autor y la personalización de la materia pueden encontrarse en otras manifestaciones escritas no ficcionales, tanto antiguas como contemporáneas a

3. «...which is the cause that had made me choose to write certain brief notes, set down rather significantly than curiously, which I have called *Essays*. The word is late, but the thing is ancient. For Seneca's *Epistles to Lucilius*, if one mark them well, are but essays, that is, dispersed meditations, though conveyed in the form of epistles». Cfr. *The works of Francis Bacon*, ed. de J. Spedding, R. L. Ellis y D. D. Hearth, Londres, 1868, vol. IV, reproducido en Stuttgart, Fr. Frommann, 1962, vol. XI, pp. 340-341, cit. por M. Cots, «Los enciclopedistas y el género ensayístico», en *1616*, VI-VII, (1981), p. 181.

4. Cfr. J. M. Paquette, «Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole», en *Études Littéraires*, 5, 1 (1972), p. 77.

Montaigne. Parten de una intuición general sobre lo que es el «espíritu» o «tono» ensayístico, de ahí que consideren ensayos los diálogos de Platón, las epístolas de Cicerón y Séneca, los retratos histórico-biográficos de Plutarco, el *Elogio de la locura* de Erasmo, algunos manuales de orientación ética como el *Reloj de Príncipes* de Antonio de Guevara, las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo, etc.; en definitiva, prácticamente cualquier obra cuya calidad estilística y contenido interesante hayan merecido la atención de lectores y críticos, pero cuyo carácter no ficcional ha imposibilidado clasificarla bajo un marbete genérico conocido. Pero esta tendencia de acudir a la categoría de 'ensayo' para cubrir esta carencia ha contribuido a difuminar los rasgos específicos de esta clase de textos y hacer de ella una especie de cajón de sastre, como dijimos al principio.

En la línea de quienes afirman que el ensayo nace con la obra de Montaigne, pretendemos demostrar a lo largo de este capítulo que las clases de textos que configuraban el sistema de opciones ante las que se encontraba un escritor del siglo XVI cuando pretendía dar expresión argumentada a una tesis u opinión o divulgar doctrinas o informar sobre datos variados, que tales clases de textos argumentativos, decimos, no eran verdaderos ensayos, pero sí encerraban el germen para el nacimiento de esta nueva clase argumentativa de textos. Este problema lo plantearemos a partir de cuatro cuestiones diferentes:

1. Señalaremos los parentescos del ensayo con otras clases de textos del género argumentativo literario, tanto de la Antigüedad como del Renacimiento, tales como la literatura epidíctica, el diálogo, la epístola, las glosas glosas o la autobiografía. Primero hablaremos de los parentescos motivados por la crítica y después de los parentescos de hecho.
2. Expondremos las razones por las que la prosa de orientación especialmente *didáctica* del siglo XVI no puede considerarse como ensayística.
3. Explicaremos cómo, sin embargo, el ensayo hunde sus raíces en esta prosa argumentativa de carácter doctrinal, imprimiendo modificaciones en el tratamiento de algunos de los principios comunes del género argumentativo.
4. Avanzaremos una hipótesis sobre los motivos por los que el ensayo surge precisamente a finales del siglo XVI y por qué España no es su cuna.

Empezaremos por la primera cuestión: los importantes vínculos que el ensayo mantiene con otras clases de textos del género argumentativo, lo que ha dado pie para establecer parentescos entre textos de divesa índole y aventurar hipótesis sobre su origen. La fecha más temprana es la sugerida por C. García Gual, que remonta los orígenes del ensayo a ciertos textos sofísticos del siglo V a. C., como el «Encomio a Helena» de Gorgias o «Acerca de la ciencia», de un anónimo discípulo de Protágoras. Son ejemplos de *epideixis* o disertaciones en las que se expresaba «una opinión razonable y razonada, expuesta públicamente con singular elegancia», no demostrada con argumentos técnicos o silogismos lógicos, sino con «una agudeza y una habilidad retórica que son muestras de cultura y de sensi-

bilidad», no de erudición o dogmatismo [5]. De la misma opinión es Alfonso Reyes, para quien Gorgias «es ya un ensayista y un estilista» porque sus temas desbordan el estrecho campo de los negocios. Para Reyes, el hecho de que algunos sofistas no se centren sólo en asuntos legales y compongan elogios, y el hecho de que tengan un especial gusto por los preciosismos discursivos (simetrías, semejanzas verbales, frases contrapuestas) los convierte en ensayistas [6]. Esta vinculación de la epidíctica al ensayo la extiende Reyes a Dión Crisóstomo, un escritor contemporáneo de Quintiliano, de quien dice: «En Dión, efectivamente, la 'declamación' se orienta hacia el 'ensayo, género que también vino a alimentarse con la epidíctica. El ensayo de José Enrique Rodó es un gran discurso epidíctico» [7]. Dentro de este tipo de discursos epidícticos había, según C. García Gual, una variante más decantada hacia lo doctrinal, la *diatriba* o «discurso breve, incisivo, con tema ético y de aire un tanto más coloquial»; un ejemplo del mundo griego tardío es Plutarco de Queronea (45-125 d. C). Según el profesor García Gual, la temática moral y el tono coloquial de los *Essais* de Montaigne proceden de las diatribas cínicas y luego estoicas que penetraron en Séneca y Plutarco, muy leídos por el escritor francés y, en general, por casi todos los hombres cultos del Renacimiento [8]. La relación entre los escritos de Montaigne y los de Plutarco es una de las primeras que ha demostrado la crítica; ya P. Villey, uno de los primeros en estudiar con profundidad la obra de Montaigne hizo al escritor griego el responsable directo de la actitud innovadora del francés, que no es un mero compilador de datos o un erudito con afanes moralizadores, sino que, a instigación de Plutarco, racionaliza la información recibida desde un punto de vista psicológico, familiar y práctico [9].

---

5. Cfr. C. García Gual, «Ensayando el *ensayo*: Plutarco como precursor» en *Revista de Occidente*, 116, (1991), pp. 25-26. Esta clase de textos derivó en dos direcciones: la prédica o el sermón en escritores cristianos que lo encauzaron en forma de carta abierta (la diatriba epistolar), y la *epístola moral*, tal como fuera cultivada por Cicerón o Séneca. Queremos advertir que es en este ámbito de la diatriba epistolar donde habría que situar las *Epístolas* apostólicas de Walter Map (s. XII) o la de *Valerius ad Rufinum*, catalogadas, sin embargo, como verdaderos ensayos por C. E. Whitmore, «The field of the essay», en *PMLA*, 36, (1921), pp. 551-564.

6. Cfr. A. Reyes, «Los orígenes o la crítica indefinida», en *La crítica en la Edad Ateniense. Obras Completas. XIII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983 (reimp.), § 87.

7. Cfr. A. Reyes, «Cicerón o la teoría del orador», en *La crítica en la Edad ateniense. La antigua Retórica. Obras Completas. XIII*, cit., § 8, p. 408.

8. Cfr. C. García Gual, «Ensayando el ensayo...», cit., p. 27-30.

9. Cfr. P. Villey, *Les sources et l'évolution des 'Essais' de Montaigne*, París, Librairie Hachette, 1908, t. II, pp. 149-150. También R. Pérez de Ayala emparenta a Montaigne con Plutarco, al que considera un verdadero ensayista: «el lector, más o menos sagaz y erudito, se dará cuenta por lo dicho de que Plutarco, en las *Moralia*, es un ensayista a la moderna. Más aún: es el primogénito y patriarca del género moderno ensayo». Cfr. R. Pérez de Ayala, «El buen Plutarco, patriarca de los ensayistas», en *ABC*, 22 de agosto de 1952, p. 38. Ayala subraya el influjo de Plutarco no sólo en Montaigne, sino también en Rabelais, Guevara, Bacon, Quevedo, Dryden, Voltaire, Addison, Steele, Feijóo, Emerson, etc., es decir, en los ensayistas más importantes de todos los tiempos.

Otra de las clases de textos con la que más frecuentemente se ha emparentado el ensayo ha sido el diálogo humanista, al que se considera uno de sus antecedentes más claros. C. Morón Arroyo lo expresa de esta manera:

> El diálogo del siglo XVI resulta así el precedente del ensayo moderno. Incluso el carácter empírico y exploratorio del ensayo se refleja en los diálogos teológicos [remite a la obra de Fray Luis de León *De los nombres de Cristo*] (...). Pero el diálogo como género literario muere en el siglo XVI. Sus temas adquirieron expresión directa en el ensayo (...). El ensayo permite una expresión más sobria, y no está sujeto a las exigencias retóricas de la forma dialogada; puede ser más lento y matizado; aunque siempre el ensayo conservará la vitalidad y personalidad de su antecesor; el ensayo moderno refleja su origen dialógico y dialéctico; basta comparar el ensayo con cualquier tratado de ciencia o humanidades. El diálogo dialéctico de Platón se hace ya en Cicerón diálogo retórico y renace en el siglo XVI para morir en el ensayo [10].

Parecidas relaciones establece R. Lapesa entre ambas clases de textos, subrayando igualmente que el ensayo ocupa en la actualidad el lugar que antaño ocupara el diálogo en el sistema literario clásico:

> El puesto del diálogo doctrinal ha sido ocupado modernamente por el ensayo, que apunta teorías, presenta los temas bajo aspectos nuevos o establece sugestivas relaciones sin ceñirse a la justeza ordenada necesaria de una exposición conclusa. No pretende serlo: la misión suya es plantear cuestiones y señalar caminos más que asentar soluciones firmes; por eso toma aspecto de amena divagación literaria [11].

Aunque ambas posturas tienen su parte de razón, el parentesco entre el ensayo y el diálogo ha de ser matizado teniendo en cuenta las variedades históricas de esta clase de textos. El diálogo renacentista hunde sus raíces en la unión clásica entre Dialéctica y Retórica, es decir, se concibe como la imitación en prosa de una disputa o conversación entre dos o más interlocutores al servicio de una enseñanza. En la época antigua existían tres modelos fundamentales que serán objeto de imitación en el Renacimiento: en primer lugar, los diálogos de Platón, que suponen una fusión de literatura y filosofía en tanto que presuponen la posibilidad de alcanzar, a través de la investigación dialéctica compartida, una verdad o una esencia. La técnica seguida por Sócrates es la *mayéutica* o preguntas del maestro al discípulo. Este modelo sólo será utilizado después por San Agustín, dado que la cultura se convierte en patrimonio de la escritura y la dialéctica se reduce a un procedimiento escolástico o retórico. En esta línea agustiniana, seguida por Lactancio o San Jerónimo, se encuentra el

10. Cfr. C. Morón Arroyo, «Sobre el Diálogo y sus funciones literarias», en *Hispanic Review*, 41, (1973), p. 279.

11. Cfr. R. Lapesa, *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra, 1988 (17.ª ed.), p. 181.

origen del uso renacentista del diálogo como vehículo idóneo para la apología de temas morales, teológicos y exegéticos [12]. En segundo lugar, los diálogos de Cicerón, en los que ya se verifica la citada transformación de la Dialéctica (como búsqueda de los primeros principios) en Retórica (o ciencia de la persuasión fundada en lo verosímil) y el paso de la filosofía a la pedagogía. El procedimiento utilizado es el de la *oratio perpetua*, que consiste en la propuesta del tema de discusión por parte del discípulo, que se limita a asentir o a acotar el desarrollo dialéctico, y en la exposición continuada del maestro. El caso más extremo es el llamado *in utramque partem*, en el que se enfrentan dos tesis opuestas desarrolladas en dos largos parlamentos. Y, por último, los diálogos de Luciano de Samosata, que sustituye los temas filosóficos y abstractos por la denuncia social, introduciendo el humor, la sátira, la parodia y la ironía; en las formas injerta elementos ficcionales procedentes de otras clases de textos (del mito, de la comedia, de la novela...). Los personajes no están al servicio de las ideas, sino que éstas dependen de las peripecias vitales de aquéllos, por lo que la caracterización psicológica y el asunto son más importantes que la doctrina. Su influjo fue muy profundo en los diálogos de Erasmo de Roterdam, en cuya lectura piadosa utilizó el espíritu de Luciano para catalizar propósitos religiosos reformistas. Sus *Colloquia* acentúan los elementos familiares de la conversación: breves réplicas y contrarréplicas en las que tienen cabida discursos y argumentaciones retóricas; no hay un maestro que domine la discusión ni un tema establecido de antemano, sino un intercambio ocasional de ideas [13].

Estas variedades históricas del diálogo como clase de textos han sido reducidas a dos grupos fundamentales por J. Gómez, para quien el diálogo renacentista era, o bien puramente *didáctico* (predominaba el dogmatismo y la catequesis; la verdad de la doctrina estaba por encima de la personalidad de los interlocutores y del marco espacio-temporal; la forma dialogada era un instrumento de la pedagogía), o bien *circunstancial*. Éste último se define, según J. Gómez, por la caracterización psicológica de los interlocutores, lo que permite la subordinación de la validez general del proceso de argumentación a las circunstancias específicas de tiempo, lugar y persona; se relativiza así el valor lógico u objetivo de la verdad, que adquiere un valor retórico, plausible, dependiente de la perspectiva de cada individuo; en ellos predomina la concepción crítica y reformista del Humanismo [14]. Según esta aclaración, sólo este segundo tipo

12. Cfr. M. García de la Torre, *La prosa didáctica en los Siglos de Oro*, Madrid, Playor, 1983, p. 90

13. Para todo lo dicho cfr. J. Gómez, *El diálogo en el Renacimiento español*, cit., pp. 86-149.

14. Cfr. J. Gómez, «Los límites del diálogo didáctico», en *Insula*, 542 (febrero, 1992), pp. 10-11. En este grupo de los diálogos *circunstanciales* españoles incluye solamente tres: la *Philosophia Antigua Poetica*, de A. López Pinciano, *De los nombres de Cristo*, de Fray Luis de León y el *Diálogo sobre la necesidad y obligación y provecho de la creación y divinos loores vocales*, de Fray Juan de la Cruz. En ellos «se evoca una conversación erudita donde intervienen tres amigos cuyos papeles son intercambiables, hasta cierto punto por lo menos, más allá de sus funciones dialógicas de discípulo o de maestro (...); se pretende reflejar el proceso del diálogo como una investigación compartida, en la que tres amigos colaboran conjuntamente», por lo que predomina la actitud racionalista y se desconfía de las explicaciones dogmáticas. Cfr. J. Gómez, *El diálogo en el Renacimiento español*, cit., pp. 56-58.

de diálogo, típicamente erasmista y lucianesco, es el que puede considerarse, en principio, uno de los gérmenes del ensayo, y sólo en uno de sus aspectos, aquél por el que esta nueva clase de textos subordina el proceso argumentativo a la personalidad del escritor, que no pretende divulgar ningún tipo de conocimiento científico o de verdad doctrinaria, sino meramente justificar con verosimilitud una opinión personal [15]; Montaigne muy bien pudo aprender esta actitud de los *Colloquia* de Erasmo, obra que conocía profundamente, aunque la cite poco por miedo a la Inquisición [16]. Sin embargo, también admiraba a Sócrates y los *Diálogos* de Platón le sirvieron para imprimir al ensayo su base dialéctica. Los dos procedimientos básicos del diálogo socrático eran la *síncrisis* o confrontación de diversos puntos de vista sobre un objeto determinado, y la *anácrisis* o modos de provocar el discurso del interlocutor. Ambos mecanismos forman parte, de alguna manera, del ensayo, cuyo proceso de argumentación se suele apoyar en posturas ideológicas opuestas, a la vez que se intenta suscitar la reflexión del receptor, con el fin de alcanzar un conocimiento o justificar una opinión a través de la reflexión personal compartida. Según M. Bajtin, «la síncrisis y la anácrisis dialogizan el pensamiento, lo exteriorizan convirtiéndolo en *réplica*, lo inician en la comunicación dialógica entre la gente» [17]. Por tanto, lo peculiar del diálogo platónico es que tanto Sócrates como sus interlocutores han asumido que no saben suficientemente aquello que creían saber, han reconocido su propia ignorancia. Desde este reconocimiento se encuentran en una situación inmejorable para emprender juntos la búsqueda de alguna verdad; pero esto no implica que el diálogo tenga que concluir con la adquisición de un resultado positivo y definitivo. En este sentido, el ensayo, tal como lo concibió Montaigne, se acerca al espíritu del diálogo platónico en un molde formal diferente, como señala P. J. Chamizo Domínguez:

> Para ello en el ensayo se comienza insistiendo en el valor de la ignorancia –entendida como el reconocimiento de que lo sabido y el saber no son identifica-

15. Otra de las características del diálogo lucianesco era la atención que prestaba a los acontecimientos de la actualidad más próxima, lo que ha llevado a M. Bajtin a señalar que la menipea (género *natural* o transhistórico al que pertenece la obra de Luciano según el crítico ruso), «es una especie de género periodístico de la Antigüedad clásica que reacciona inmediatamente a los acentos ideológicos más actuales. Las sátiras de Luciano en su conjunto representan toda una enciclopedia de su tiempo». Cfr. M. M. BAJTIN, *Problemas de la Poética de Dostoievski*, cit., p. 167. La misma característica perdura en los *Coloquios* de Erasmo y, forzando un poco la relación, casi podríamos afirmar que lo apropiado que el ensayo resulta para tratar problemas de la actualidad puede derivar precisamente de su vinculación a este tipo de textos.

16. Cfr. P. BURKE, *Montaigne*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 19.

17. Cfr. M. M. BAJTIN, *Problemas de la Poética de Dostoievski*, cit., pp. 156-157. En su ensayo titulado «Del arte de conversar» Montaigne define las condiciones de un verdadero diálogo: una actitud de aceptación crítica, donde cada uno prueba la fuerza de los argumentos del contrario, y los acepta, en caso de ser vencido, pero por convencimiento, no por docilidad. Admira, por esta razón, a Sócrates y su manera de dialogar: «Creo que según Platón y Jenofonte, Sócrates discute más a favor de los que discuten que a favor de la discusión (...). Empuña la primera materia como aquél que tienen un fin más útil que el de aclararla, a saber, el de aclarar las mentes que se dedica a manejar y a ejercitar». Cfr. M. de MONTAIGNE, *Ensayos*, ed. de Dolores Picazo y Almudena Montojo, Madrid, Cátedra, 1987, III, 8, pp. 174-175.

bles– como punto de partida y de llegada del filosofar y en la convicción de que lo sabido no clausura el saber porque la esencia de la actividad filosófica radica en la actitud de búsqueda más que en el resultado obtenido. De aquí que el ensayo sea esencialmente una obra abierta –como lo fue el diálogo platónico– susceptible de ser corregida, completada y perfeccionada en cuanto que el filósofo, que ensaya y se ensaya, tiene conciencia de que los resultados obtenidos son simpre provisionales y parciales en relación a la verdad [18].

Como ya hemos señalado, el modo de pensar dialógico según la propuesta de Sócrates, que consiste en intentar buscar una verdad a través de la confrontación de distintas posturas, deriva poco a poco, ya incluso en el último período de Platón, hacia el monologismo dogmático, o sea, la exposición doctrinal de una de una verdad preconcebida, que utiliza la *forma* de diálogo como *procedimiento* retórico para facilitar la enseñanza. Este tipo de diálogo, de contenido monológico y didáctico, es el que predomina en la Literatua occidental [19] y en la Filosofía [20]. Por tanto, una de las razones fundamentales por las que el ensayo no puede identificarse directamente con el diálogo renacentista es porque siempre que se elige esa clase de textos como vehículo de comunicación existe una previa intención didáctica por parte del autor, que busca persuadir con más efectividad al receptor a través de una forma textual de apariencia no dogmática. En el ensayo, por el contrario, sólo existe muy esporádicamente la mencionada intención didáctica, y cuando se da, tiene más una dimensión orientadora que esencialmente adoctrinadora. En definitiva, creemos que el ensayo no se puede emparentar directamente con el diálogo renacentista, monológico y didáctico, pero sí es importante subrayar sus vínculos con el espíritu del diálogo platónico.

Respecto a la epístola humanista como modelo en la gestación del ensayo, quizá sea la clase de textos que puede considerarse sin ningún género de dudas más afín a éste; recordemos que ya R. Bacon había señalado la relación entre el ensayo y las epístolas de Séneca. La razón fundamental del contacto entre estas dos clases

18. Cfr. J. P. CHAMIZO DOMÍNGUEZ, «El ensayo como género literario filosófico», en *La doctrina de la verdad en Michel de Montaigne*, Málaga, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1984, pp. 17-18.

19. Recuérdese que en el ámbito español J. Gómez ha catalogado sobre todo diálogos didácticos, de orientación dogmática, y sólo ha destacado tres en los que la búsqueda de la verdad es una investigación compartida a través de un diálogo racional y antidogmático.

20. Por ejemplo, en el ámbito filosófico, el diálogo que practicaron Galileo, Berkeley o Leibniz no se puede emparentar nunca con el ensayo, pues a través de ellos se pretendía transmitir un saber concreto, defendido por uno de los interlocutores, que era el representante del autor. Ha desaparecido la actitud del diálogo socrático, en el que todos los interlocutores están al mismo nivel y buscan conjuntamente una verdad. Pero tampoco creemos que sea un ensayo el *Sueño de D'Alambert* de Diderot, analizado como tal por J. Terrasse, cuando en realidad, los contenidos pseudocientíficos de dicha obra están transmitidos a través de procedimientos didácticos (digresiones amenas, recapitulaciones, repeticiones...), como el mismo Terrase reconoce. Cfr. J. TERRASE, «Didactisme et rhétorique dans *Le Rêve de D'Alambert* de Diderot», en *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montreal, Les Presses de L'Université de Québec, 1977, pp. 43-63.

de textos argumentativos la sintetiza A. Rallo al señalar de las características propias de la epístola:

> Con una fórmula de comunicación inmediata, con la emotividad de lo privado (pues el texto siempre pertenecerá al «yo» que la dirige), el humanista se da en ellas personalmente mostrando su ser (persona) y su valía (intelectual). En la relación factual entre un yo y un tú se genera un texto con implicaciones ensayísticas. Cualquier dato o noticia puede convertirse en la «ocasión de» una larga digresión o incursión cultural [21].

La profesora Rallo se refiere a una determinada epistolografía, la llamada *familiar*, privada y personal, como la de Petrarca, Erasmo o Lipsio, para quienes la carta era, según M. Fumaroli, «déjà un essai au sens de Montaigne, abordant tous les sujets à partir d'un *moi* méditant et central» [22]; o, en el ámbito hispano, la de Antonio de Guevara [23]. Sintetizando, podemos decir que en el Renacimiento se dan tres variedades históricas fundamentales de la epístola como clase de textos: 1. La *oficial*, heredera del *ars dictandi* y propia de la administración pública (corte, papado, embajadas....). 2. La *familiar*, sucesora de la tradición clásica y que se regía por las reglas retóricas de los nuevos manuales de escribientes; aunque era privada, no era un simple vehículo de comunicación personal, pues desde el principio estaba destinada a ser copiada y publicada como una verdadera composición literaria; servía para difundir temas de erudición histórica, de controversia política o moral y circunstanciales; ambos rasgos y la eventualidad de establecer debates abiertos sobre diversos temas eran formas de afirmar la propia individualidad. Como ha demostrado P. Mesnard, su publicación en forma de colecciones de cartas servía a los humanistas tanto para establecer su reputación profesional probando su pericia como escritores, como para difundir el nuevo sistema de valores y doctrinas [24]. Y 3. La carta *cortesana*, en la que el autor habla de sí mismo, inventa o cuenta noti-

21. Cfr. A. RALLO, *La prosa didáctica en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988, p. 120.

22. Cfr. M. FUMAROLI, «Genèse de l'épistolographie classique: rhétorique humaniste de la lettre, de Pétrarque à Juste Lipse», en *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 78, (1978), p. 888.

23. Las *Epístolas familiares* de Antonio de Guevara han sido consideradas como verdaderos ensayos por A. Rallo: «Junto a este carácter de observación directa que define algunas de las epístolas, lo que fundamentalmente las metamorfosea en ensayo es, más que esta inclusión en la realidad palpable, la personalización de cuanto participa en ellas... Los temas, perdiendo la fría objetividad de texto serio, se convierten en sustancia individual». Cfr. A. RALLO GRUS, *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*, Madrid, Cupsa, 1979, p. 264. Véase también, «La epístola guevariana: un modelo de ensayo histórico», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXIV, (1988), pp. 129-153. En esta misma línea se encuentran los trabajos de P. CONCEJO, «La actitud ensayística de Antonio de Guevara», en *Los Ensayistas*, vol. II, n.º 3, (1977), pp. 5-10 y *Antonio de Guevara. Un ensayista del siglo XVI*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1985.

24. Cfr. P. MESNARD, «Le commerce épistolaire comme expression sociale de l'individualisme humaniste», en *Individu et société à la Renaissance*, Université Libre de Bruxelles: Travaux de L'Institut pour l'étude de la Renaissance et de l'Humanisme, 3, Bruxelles-París, 1967, pp. 15-31.

cias, rumores de corte y episodios graciosos [25]. Podría decirse que de la confluencia de estas dos últimas modalidades surge el ensayismo de Montaigne y el llamado «familiar essay» en el mundo de habla inglesa; éste último muy vinculado a la carta familiar, tal como lo ha estudiado H. B. Binkley. Según este crítico, ambas clases de textos literarios están esencialmente unidos por la constante presencia de la personalidad del autor o modo lírico y por la ausencia de finalidad práctica, mientras que lo que los separa principalmente es que el ensayo está adaptado a un mayor grupo de lectores; por esta razón «essays are likely to be abstract in their central theme, and letters are regularly concrete; essays, even in their most familiar manner, more than letters, are moulded to a sort of contour; both excite an aesthetic reaction in the reader, but the letter aims to evoke an *individual personal* reaction, while the essay reaches out towards a *multiple personal* reaction» [26]. Igualmente, para A. Rallo los dos tipos de cartas humanísticas más afines al ensayo moderno eran las *demostrativas*, en las que se describían personas, paisajes, países, viajes, etc. [27], y las que F. Sansovino llamara *narrativas*, categoría que agrupaba las cartas lamentatorias, conmiserativas, oficiosas y burlescas. Esto es así porque el primer tipo «permite discurrir sobre asuntos más o menos tangenciales, no constreñida por un motivo puntual; [y el segundo] en cuanto que deriva de la propuesta humanista, formulando el modo de la llamada epístola *familiar*, la más libre en cuanto forma, la más comprometida en cuanto al emisor y su circunstancia. Se adecúa no a las reglas retóricas, sino al modo ciceroniano y/o senequista» [28].

Pero existe otro elemento de conexión entre el ensayo y la epístola además de la personalización de la materia y la libertad formal-dispositiva. La práctica epistolar supuso para el hombre del Renacimiento no sólo el descubrimiento de un cauce de comunicación abierto a todo tipo de contenidos (científicos, espirituales, políticos, estéticos....) a través del cual el emisor podía expresar su intimidad personal y su valía intelectual, sino la sustitución del *cursus* o prosa rítmica por una mezcla del estilo llano y el elegante. El *cursus* había sido desarrollado en la administración de la curia papal medieval y es incorporado a los manuales de escribir cartas alrededor de 1180. Aunque fue abandonado por Cola di Rienzo, C. Salutati, L. Bruni o P. Braccionlini en sus cartas, continuó apareciendo en la correspondencia papal

25. Desde otro punto de vista, C. Guillén ha establecido siete variedades o subclases en la práctica epistolar renacentista. Cfr. C. Guillén, «Notes towards the study of the Renaissance letter», cit., pp. 71-74 y «De la interhistoricidad», en *Teorías de la Historia literaria*, cit., pp. 294-296.

26. Cfr. H. B. Binkley, «Essays and Letter-writing», en *P. M. L. A.*, 41 (1926), pp. 350-353.

27. Las cartas se solían clasificar conforme a varios patrones: el estilo (grave, elegante, llano), el motivo (visita, consuelo, favor, etc.), el tema (amorosa, religiosa, moral, etc) o los géneros retóricos. Según ese último criterio se hablaba de epístolas *deliberativas o suasorias* (que servían para amonestar, pedir, disuadir o conciliar), *demostrativas* (en las que se alaba o vitupera a alguien) y *judiciales*, en las que se acusa a alguien o se defiende a uno mismo o a otra persona. Estas divisiones se encuentran en casi todos los manuales o tratados de escribir cartas, como, por ejemplo, en el de Antonio de Torquemada, *Manual de escribientes*, cit., pp. 188-194, 197-198 y 218 y ss.

28. Cfr. A. Rallo, *La prosa didáctica en el siglo XVII*, cit., p. 125.

hasta que fue definitivamente eliminado en el siglo XVI por P. Bembo y J. Sadoleto. El rechazo del *cursus* deriva de la actualización de la teoría clásica de Demetrio, de cuyo tratado *Sobre el estilo* partirán los lugares comunes que proliferan en el Renacimiento: considerar la carta como la conversación con un amigo ausente, pero cuya forma ha de ser más cuidada que la del diálogo espontáneo; estimarla como un regalo y un ejercicio de amistad; y estipular que su estilo ha de ser sencillo y claro, una mezcla informal de los estilos llano y elevado [29]. Estas características son las que informan las epístolas de Séneca, tan admiradas por los humanistas y por Montaigne. Al igual que la epístola humanista, el ensayo se caracteriza por esta síntesis de estilo conversacional, espontáneo, y estilo formalizado o artístico, como veremos en el apartado correspondiente.

Las interferencias entre el ensayo y la epístola son conocidas, pues excepto por la exigencia formal del saludo que encabeza la carta y de la despedida que la cierra, es posible encontrar, sobre todo en nuestro siglo, una verdadera reflexión ensayística encerrada en una misiva [30]. Varios son, por tanto, los puntos de confluencia entre ambas clases de textos: la fusión de la dimensión privada y personal con la intelectual o conceptual, el empleo de una mezcla de estilo llano y elevado, el tono conversacional y la extremada libertad a la hora de organizar el contenido semántico en las categorías superestructurales de la argumentación, que se adaptan al discurrir libre y personal del autor y dan lugar a una exposición fragmentaria y aparentemente desordenada. Es sabido que Montaigne pensó inicialmente dar a sus meditaciones la forma de cartas y su rechazo de este cauce de comunicación se debió no tanto a sus peculiaridades en la disposición del contenido semántico cuanto a la ausencia de un interlocutor preciso a quien dirigirse [31]. Por tanto, si hay algún elemento que distancia el

---

29. Cfr. DEMETRIO, *Sobre el estilo*, Madrid, Gredos, 1979, §§ 223-239. Por su parte Filóstrato, reitera los principios generales asentados por Demetrio y exige como condición fundamental el uso del *sermo colloquialis*, aunque pudiera ser aderezado de ornato retórico y de períodos circulares como los del uso forense. Cfr. J. A. ENRÍQUEZ, «El género epistolar en la literatura latina», en *Los géneros literarios. Actes del VIII Simposi d'Etudes Clasics*, Bellaterra, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1985, pp. 261-262.

30. Los ejemplos que podrían citarse son muchísimos, desde las *Cartas marruecas* de José Cadalso a las *Cartas finlandesas* de Angel Ganivet o las *Tres guineas* de Virginia Woolf. Si la carta ha sido a menudo un marco meramente formal para encauzar un verdadero ensayo, también han sido utilizadas, como ocurre en la interpretación que A. Soria Olmedo ha hecho del epistolario de Pedro Salinas y Jorge Guillén, como «*avant-cuisine* de lo ensayístico». Según este crítico, en las cartas de los dos poetas «se encuentran esbozos de temas que saltarán a la forma pública del ensayo, obsesiones que se decantarán en aquella forma o verdaderos microensayos puestos a consulta de un interlocutor excepcional». Cfr. A. SORIA OLMEDO, «Pedro Salinas: el exilio, los ensayos, las cartas», en *1616. Anuario de la Sociedad General de Literatura Comparada*, VI-VII (1988), p. 220. La misma actitud ha descubierto H. B. Binkley en ensayistas ingleses, como R. L. Stevenson o Ch. Lamb, autores que readaptaron a la forma ensayística ideas o anécdotas que antes habían mencionado en cartas enviadas a sus amigos. Para el estudio de este proceso de transformación de una carta en un ensayo, véase H. B. BINKLEY, «Essay and Letter-writing», cit., pp. 353-360.

31. Dice en el ensayo 40 del Libro I: «Sobre este tema de las cartas quiero decir esto, que es tarea para la cual creen mis amigos que estoy algo capacitado. Y habría adoptado de mejor gana esa forma de

ensayo de la epístola no es que en ésta predomine más el talante dialogal que en aquél, sino precisamente la presencia de un interlocutor concreto y explícito, un amigo, un confidente o una persona individualizada por su nombre propio. En la epístola o carta, la individualización del interlocutor es un rasgo fenoménico específico y privativo de esta clase de textos y condiciona los procesos de producción y recepción textual. El lector virtual es una parte integrante y necesaria del propio texto, pues sin él no existiría la carta como tal y en algunos casos estaríamos ante un ensayo.

El mismo tipo de interferencias que hemos señalado entre el ensayo y la epístola familiar humanista se produce entre el ensayo y el prólogo, tipo de texto que a menudo encierra un ensayo. A este respecto, A. Porqueras Mayo ha señalado que «gran parte de los prólogos del siglo de oro tienen el carácter de ensayos literarios (...), sobre todo en obras de tipo doctrinal, religioso y en prólogos ajenos a libros de poetas (...)». Esto se producía cuando el autor consideraba oportuno ofrecer al lector un resumen o exposición del tema que iba a desarrollar por extenso, con el fin de prepararlo conceptual y afectivamente; de ahí que el citado profesor asegure que «siempre que el prólogo desarrolle un tema, ya sea independiente o ya sea resumen del tema que sigue, se convierte en un tratado doctrinal de carácter independiente, en una pequeña obra, en ensayo» [32]. Desde esta perspectiva, por tanto, el prólogo es otra de las clases de textos que en el sistema literario de la época contenía las coordenadas básicas que van a configurar el ensayo moderno. Incluso actualmente, aunque su finalidad más propia es predisponer favorablemente al lector, introduciéndolo en algunos aspectos del tema principal que se va a desarrollar ulteriormente, hay prólogos que constituyen verdaderos ensayos en la medida en que en ellos se expone argumentadamente una o varias ideas personales con el fin de persuadir al lector de la necesidad de que piense en ellas antes de iniciar la lectura del cuerpo de la obra.

Otra de las clases de textos que más frecuentemente se citan como modelo del ensayo es la glosa, es decir, el comentario, paráfrasis o reflexión personal y erudita que suscitaban máximas, adagios, refranes, fragmentos de textos o dibujos (caso de los emblemas), y cuyo fin era aclarar el sentido del texto de referencia. Uno de los primeros que se pronuncian en este sentido es M. Bataillon, para quien fue Erasmo de Rotterdam el verdadero inventor del ensayo:

> Con los adagios, en efecto, nos encontramos en el meollo mismo de la literatura humanística, y rozamos un género mal definido que se llama el ensayo. Erasmo había

---

publicar mis fantasías si hubiera tenido a quien hablar. Precisaba de ciertas relaciones que me atrajeran, me sostuvieran y me elevaran, como las tuve antaño. Pues si de dirigirme al viento, como otros, se tratara, no sabría hacerlo más que sobre sueños, ni tampoco podría forjar vanas palabras para tratar de cosas serias: enemigo jurado como soy de toda falsedad. Al tener un auditorio importante y amigo, habría sido más cuidadoso y seguro de lo que soy, al considerar los distintos aspectos de un pueblo. Y, o mucho me equivoco, o mejor habríame ido». Cfr M. de MONTAIGNE, *Ensayos*, ed. cit., I, 40, p. 317.

32. Cfr. A. PORQUERAS MAYO, *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965, p. 7.

sido el maestro de este género antes de Montaigne. Basta poner uno junto a otro estos dos nombres para evocar un género de libre disertación sin rumbo fijo, que sabe apoyarse en las opiniones de los filósofos, sacar ejemplos de la historia o de la mitología, que sabe también referirse al mundo presente, a las realidades familiares [33].

También P. Burke [34], R. Colie [35], A. Blecua [36] o A. Carballo Picazo [37] relacionan la práctica erasmista de la glosa personal con el origen de la reflexión ensayística de Montaigne. Estos autores, sin embargo, se limitan a mencionar un parecido entre ambos tipos de actividad intelectual, pero sin profundizar en las peculiaridades textuales que los asemejan y que los diferencian. Esta labor ha sido llevada a cabo por M. Tournon, quien demuestra que, aunque la estructura de la glosa tradicional humanista está muy próxima a la de los ensayos de Montaigne, la disertación de éste es diferente y absolutamente original.

Para poder determinar las relaciones que existen entre el ensayo y la glosa humanista hay que tener en cuenta, al igual que hicimos con el diálogo, las variedades históricas de aquélla como clase de textos. La glosa siempre está unida a un texto o fragmento textual, que le sirve como pretexto para un comentario más o menos autónomo. En principio, la función de este comentario es aclarar el sentido de ese texto, subordinándose a él, por lo que el contenido de la glosa podía ser de

33. Cfr. M. Bataillon, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 627.

34. «Dado que muchos de los ensayos iniciales [de Montaigne] son poco más que un mosaico de citas de Séneca y otros autores, parece como si los ensayos surgiesen de una práctica común en el siglo XVI: la de hacerse con un *almanaque* de frases memorables e informaciones útiles (...). Erasmo publicó una colección de adagios clásicos, junto con su propio comentario, y esos comentarios fueron haciéndose más extensos de edición en edición, de tal manera que sus observaciones a las tres palabras latinas del proverbio *Dulce bellum inexpertis* ('la guerra es grata para quien no la conoce') acabaron por ser lo que podríamos llamar un *ensayo* en alabanza de la paz. De manera semejante, Montaigne fue prestando cada vez menos atención a las citas que había reunido y cada vez más a sus propias reacciones y reflexiones». Cfr. P. Burke, *Montaigne*, cit. pp. 81-82.

35. En un sentido próximo al sugerido por P. Burke, la profesora Colie señala que si bien en un principio Montaigne parte de adagios o frases célebres para hacer sus propios comentarios personales, subordinando el texto a la cita, pronto invierte el proceso y las citas aparecen intercaladas como apoyo de su propio discurso. No obstante, para R. Colie, «we might not have had these *Essais* at all without the *Adagia* and the adage-habit». Cfr. R. Colie, «Small Forms: Multo in Parvo», en *The Resources of Kind. Genre Theory in the Renaissance*, Berkeley, Berkeley University Press, 1973, pp. 35-36.

36. «...Que font Montaigne, Alemán, Gracián? Tout simplement ils glosent une sentence, un proverbe et developpent leur argumentation au moyen d'apophtegmes d'anciens et des modernes», cfr. A. Blecua, «La littérature apophtegmatique en Espagne», en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, París, Vrin, 1979, p. 128.

37. La nueva actitud de Montaigne y su nueva forma de expresión «representa el último y genial capítulo de un vasto movimiento ético», cuyos precedentes están en la literatura de sentencias, apotegmas, *exempla*, «que condicionan la aparición de los *Essais*». Cfr. A. Carballo Picazo, «El ensayo como género literario. Notas para su estudio en España», en *Revista de Literatura*, t. V, n.º 9 (enero-junio, 1954), pp. 110-112.

distinta índole: meras precisiones lexicológicas o gramaticales, acopio de referencias históricas sobre el asunto, etc. Éste es el modelo de las glosas erasmianas de los *Adagia* o de las de Juan de Mal Lara. Muy vinculado a este tipo están los comentarios serios y eruditos sobre textos extensos, como el que Ficino hace del *Banquete* de Platón o las *Anotaciones* a Garcilaso de Fernando de Herrera, por ejemplo. En este segundo caso, la glosa tiene cierta unidad por estar sometida a un discurso seguido que le regla la disposición; el pasaje comentado está siempre presente y a él está subordinada la glosa, que se limita a aclarar su sentido. Lo más frecuente, sin embargo, era que las glosas se desarrollaran a modo de discurso crítico sobre la doctrina del texto, que era justificada o refutada con ayuda de citas de autoridades, ejemplos, sentencias, etc. En esta línea se encuentran las anotaciones filológicas, históricas y literarias sobre textos de Derecho que Alciato publica con el título de *Parergôn Juris*. Estos comentarios argumentativos metatextuales adquirían tal autonomía que llegaban a tratar a su texto de referencia como simple alegación de apoyo del mensaje personal y autónomo que ellos proponían. En este caso solían incluirse alusiones al *yo* y a las circunstancias individuales, valoraciones subjetivas, objeciones críticas, información doctrinal, etc. Se eliminaba la rigidez del proceso argumentativo mediante un discurrir más libre y espontáneo y se conjugaba el comentario sobre el texto de referencia con la propia reflexión personal del comentarista, subrayando así la dimensión catequética de esta clase de textos. Según M. Tournon, esta estructura general (un comentario acerca de un texto dado que suscita reflexiones y notas personales) es la misma que la de los *Essais* de Montaigne, pero el propósito de éste es diferente al de los comentadores:mientras que éstos atenúan la tensión entre sus propias opiniones y las autoridades que alegan, diluyendo el discurso en la predicación moral o religiosa, Montaigne hace profesión de ignorancia y organiza su propio pensamiento y el de otros de manera que adquieran la coherencia falaz del escepticismo [38]. Para M. Tournon, el ensayo hundiría sus raíces no en la glosa tradicional de los moralistas, sino en los comen-

38. Cfr. A. Tournon, *Montaigne. La glose et l'essai*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1983, pp. 147-163. Véase también del mismo autor, *Montaigne en toutes lettres*, París, Bordas, 1989, pp. 60-62. Este mismo argumento es el que podríamos oponer a la afirmación de J. L. Gómez Martínez de que Diego de Saavedra Fajardo es, con sus *Empresas Políticas*, «el más genuino representante del ensayo filosófico español del siglo XVI». Basa esta apreciación en el personalismo del autor, que lo lleva a alejarse «de la sistematización del tratado para escribir una colección de ensayos». Cfr. J. L. Gómez Martínez, «Los supuestos modelos de las *Empresas* de Saavedra Fajardo y su carácter ensayístico», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVIII, 383-384. Como veremos más adelante, el personalismo no es un rasgo exclusivo del ensayo, sino de toda la prosa argumentativa, pues la incorporación de la experiencia personal como argumento constituye un eficaz mecanismo de persuasión. No obstante, desde nuestro punto de vista, la razón por la que la obra de Saavedra Fajardo no puede considerarse ensayística estriba en su proyección declaradamente didáctica, que da especial relevancia a la opinión y doctrina de las autoridades alegadas, aun a pesar de que aporte juicios procedentes de su propia vivencia y análisis de la realidad política de su tiempo; además, la distribución temática de las sucesivas empresas tal como se indica en el sumario que encabeza la obra, es una forma de sistematismo ajeno al ensayo.

tarios jurídicos de los humanistas que, reaccionando contra la elaboración dogmática del Derecho que por entonces estaba vigente, se propusieron criticar y reinterpretar la tradición legal. En estos comentarios críticos de carácter legal se pone en marcha una «lógica de la incertidumbre», que presupone que toda autoridad, excepto la del texto de la ley, es sospechosa, reduciéndola a mera «opinión». Tournon supone que Montaigne debería conocer estos comentarios mientras estuvo desempeñando su oficio de magistrado [39]. Desde esta perspectiva, lo que el ensayo como nueva clase de textos heredaría de la glosa humanista no es sólo el libre divagar sobre un tema, sino el espíritu crítico, la duda y la polémica.

Estas compilaciones de glosas y comentarios personales están muy cerca de otra clase de textos de carácter enciclopédico y didáctico-informativo que proliferó en el Renacimiento: la miscelanéa, que también ha sido emparentada con el ensayo moderno. En el ámbito hispánico, Ramón Menéndez Pelayo ya mencionó el voluntario desorden que parecía unir la obra de Pedro Mexía con la de Montaigne [40]. Las misceláneas renacentistas son compilaciones más o menos elaboradas de datos heterogéneos (científicos, históricos, literarios, antropológicos, astrológicos, fabulosos...), recogidos de textos antiguos poco accesibles, de la sabiduría popular o de la experiencia personal. Sus características esenciales son la variedad y diversidad de temas, alternando los intrascendentes con los serios con el fin de llegar a todo tipo de lectores; la brevedad y falta de exhaustividad en el tratamiento de los asuntos tratados; la concatenación de capítulos (a veces un tema surge como derivación del desarrollado en el capítulo precedente), a pesar de su casi absoluta independencia; la interconexión o relación intertextual, que refuerza la unidad interna de la obra; la sencillez y claridad en el lenguaje; la intención didáctica y ejemplarizadora; y el empleo de recursos retóricos, tanto en el plano microestructural elocutivo como en el macroestructural dispositivo [41]. En general, cualquiera de estos rasgos, excepto el de la intención docente, puede relacionarse con el ensayo que, como clase, orienta la producción de textos en los que se desarrolla cualquier tema de forma breve y sin exhaustividad y en un estilo claro, sencillo y elegante. De ahí que J. C. Mainer vincule el ensayo con las *Noches Áticas* de Aulo Gelio, en cuyo prefacio el autor explica la génesis de esta compilación de datos: su intención era reunir, para su uso personal y el de sus hijos, cuanto entonces se sabía, en forma de experiencia vivida. Según Mainer, esta obra se acerca al ensayo por este rasgo de personalismo y, sobre todo, por el *ordo fortuito* en que se toman las notas y la discrecionalidad de la información [42]. No obstante, la comparación más matizada y

39. Cfr. A. TOURNON, *La glose et l'essai*, cit., pp. 164-202.

40. «Los capítulos se suceden en el más apacible desorden, única cosa en que el libro se asemeja a los *Ensayos* de Montaigne». Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961, p. 47

41. Cfr. A. CASTRO, «Introducción» a P. MEXÍA, *Silva de varia lección*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 65-69.

42. Cfr. J. C. MAINER, «Intermedio sobre el ensayo», en su 'Introducción' a F. VELA, *Inventario de la Modernidad*, Gijón, Ediciones Noega, 1983, pp. 18-19.

acertada entre ambas clases de textos la ha realizado A. Rallo. Sus conclusiones son muy interesantes, pero creemos que parte una definición de ensayo demasiado parcial, acomodada a su intención particular de subrayar una clara vinculación entre el ensayo y la miscelánea [43]. La profesora Rallo demuestra que «los componentes básicos del ensayismo, sabiduría y experiencia, se encuentran ya en las miscelánea, pero la balanza se inclina aún hacia el primero de los platillos» [44]; la diferencia estriba en que al ensayista la sabiduría obtenida a través de la lectura le interesa no para transmitirla e informar a los demás, sino como ayuda para dibujarse a sí mismo. Y este argumento es el que nos da pie para negar que las miscelánea puedan ser consideradas colecciones de ensayos, tal como han afirmado varios críticos [45], puesto que su función inicial es didáctica y enciclopédica, es decir, pretenden vulgarizar ideas y saberes inaccesibles al lector. Esta función no es nunca la propia del ensayo, aunque en determinados casos el objeto de la reflexión ensayística implique la inclusión de información enciclopédica.

Otro de los rasgos que, desde nuestro punto de vista, acercan el ensayo a la miscelánea es, además de la relativa organización azarosa de los datos y la presencia de la experiencia del autor, la peculiaridad de la conclusión argumentativa. En la miscelánea, una clase de textos de carácter abierto y fundamentalmente informativo, cuyo principio constructor es la acumulación de datos y testimonios, el fin de la exposición argumentativa se entiende no tanto como una conclusión puntual y definitiva sobre un tema dado, cuanto como una toma de conciencia de cuál es el estado de la cuestión (se citan todas las opiniones que se conocen sobre una materia dada para discutirlas como opciones posibles, pero no siempre se toma partido firme por

---

43. Para A. Rallo, «el ensayismo (...) se caracteriza en rasgos generales por la personalización de una materia ya dada que el autor reelabora asistemáticamente para una reinterpretación. Es decir, supone la utilización de estudios, testimonios, experiencias e ideas de otros autores, pero que entresacados para componer un distinto tema constituyen una nueva composición». Cfr. A. RALLO, «Las miscelánea: conformación y desarrollo de un género», en *Edad de Oro*, III, 1984, p. 162. Resulta evidente que esta definición está más acorde con la labor realizada por los compiladores y divulgadores de datos que con la de los propios ensayistas en general.

44. Cfr. *ibidem*, p. 164. A la misma conclusión llega Antonio Castro en su prólogo a la *Silva de varia lección*, de Pedro Mexía: «Las miscelánea españolas preparan el camino al ensayismo francés de la segunda mitad del siglo XVI: la transcendencia de Montaigne, que escribió estimulado por la *Silva* de Mexía, consiste en que sustituyó la erudición de la obra del español por la crítica libre de los asuntos tratados y la aportación de su propia personalidad en lo que escribió». Cfr. A. CASTRO, «Prólogo» a P. MEXIA, *Silva de varia lección*, ed. cit., p. 62.

45. Para R. Saenz Hayes, «lo que Mejía llama *Silva de varia lección* son ensayos breves, nerviosos, vagabundos, eruditos, en los que mezcla relatos históricos y reflexiones morales». Cfr. R. SÁENZ HAYES, «Prólogo» a MONTAIGNE, *Ensayos*, Buenos Aires, Aguilar, 1962, p. 46. Igualmente, las obras de Feijóo son realmente colecciones misceláneas de noticias curiosas en las que la argumentación está orientada a persuadir al lector para que no crea en ciertas supersticiones, ideas tradicionales, etc. Su erudición y su voluntad didáctico-desengañadora lo alejan del ensayismo, aunque pudiera relacionarse con él por otros rasgos. Creemos que la obra de Feijóo se emparenta más con la miscelánea humanista que con el ensayo moderno.

ninguna de ellas); por tanto, se deja relativamente libre al receptor para que haga lo que quiera con la información que se le ha ofrecido. Ésta es, sin duda, y salvando las distancias, una de las características fundamentales del ensayo moderno, en el que el autor plantea y justifica su opinión personal sobre un tema de debate general, dejando la discusión abierta para que el lector reflexione por sí mismo.

Por último, la presencia de datos de la vida personal y familiar así como la exhibición y comentario de rasgos del propio carácter vinculan al ensayo con la literatura *confesional*, sobre todo con la autobiografía y el autorretrato. Las relaciones del ensayo con estas clases de textos han sido recalcados por gran parte de la crítica, sobre todo debido a la profusa información personal que ofrece Montaigne y a su declaración explícita de que él mismo va a ser la materia de su libro [46]. Desde el pormenorizado estudio que P. Villey realizara de la obra del ensayista francés, se admite que los *Essais* sufrieron una doble transformación: en los primeros ensayos predominan las sentencias y ejemplos y casi no hay alusiones personales; la disertación es breve y se limita a expresar la idea implícita en los ejemplos prácticos; pero, a medida que Montaigne agudiza su interés por asuntos morales y psicológicos, empieza a hablar más de sí mismo, de sus gustos, de sus humores, de sus deseos, etc. La consecuencia que de ello se deriva es que la disertación o reflexión argumentada se combina ahora con amplios cuadros sobre las propias sensaciones e impresiones, sobre experiencias personales, etc. Para Villey, en la base de esta evolución está la asidua lectura de Montaigne de los biógrafos antiguos, como Suetonio, Diógenes Laercio, Flavio Josefo, Cornelio Nepote y, sobre todo, Plutarco, que llevaron al escritor francés a interesarse por los detalles psicológicos concretos; toma el hábito de observarse y analizarse a sí mismo en los personajes históricos, por lo que empieza a sustituir la simple moralización por la pintura de sí mismo, poniéndose como ejemplo real y práctico de los problemas morales sobre los que reflexiona. En este proceso, lo que Montaigne busca es conocerse a sí mismo a través de un método intelectual, ensayarse a sí mismo, en el sentido de experimentarse o ejercitarse; como consecuencia, el yo pasa, poco a poco, a un primer plano y se infiltra en toda la obra, constituyendo uno de los rasgos más importantes que perdurará en el ensayo como clase de textos [47]. Sin embargo, esta dimensión «confesional» que caracteriza al ensayo –y a la epístola– no se acoge a la narración

46. En el prólogo «Al Lector», dice Montaigne: «Quiero que en él me vean con mis maneras sencillas, naturales y ordinarias, sin disimulo ni artificio: pues pintome a mí mismo. Aquí podrán leerse mis defectos crudamente y mi forma de ser innata, en la medida en que el respeto público me lo ha permitido (...). Así, lector, yo mismo soy la materia de mi libro». Cfr. M. DE MONTAIGNE, *Ensayos*, ed. cit., I, p. 35. Las relaciones y diferencias entre la obra de Montaigne y la autobiografía como clase de textos han sido estudiadas por Ph. Lejeune, *L'Autobiographie en France*, París, Armand Colin, 1971, p. 33, y *Le pacte autobiographique*, cit.

47. Cfr. P. VILLEY, *Les sources et l'évolution des 'Essais' de Montaigne*, cit., pp. 91-93, 133 y ss., 237 y ss. Aunque en los *Essais* no se mencionan las biografías y autobiografías de sus contemporáneos, ambas clases de textos fueron muy cultivadas en el siglo XVI en Francia e Italia, por lo que P. Villey supone que Montaigne debía haber leído algunas.

cronológica de hechos precisos en el espacio y el tiempo, como es propio de la autobiografía tal como la ha definido Ph. Lejeune: «récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa prope existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personalité» [48]. Por la ausencia de narración y de proyección diacrónica y por la manera en que aparecen en el ensayo los datos de la vida y del carácter del autor, esta clase de textos está más próxima al autorretrato que a la autobiografía. Si partimos de la teoría de M. Beaujour, lo que encontramos en el ensayo son fragmentos improvisados de la vida del autor que no pertenecen a ninguna imagen previa de éste (a diferencia del retrato pictórico, donde la imagen aparece como un todo dado para ser representado). Para Beaujour, la constitución de dichos fragmentos autobiográficos se realiza según los modos de producción prescritos por la Retórica: el autor parte de ciertos *loci* comunes propios de la cultura y de la tradición, pero se enfrenta a ellos para destruirlos y afirmar la subjetividad de su propio yo [49]. El ensayista busca conocer su propia identidad a través del acto de escribir [50], como el mejor camino para, a partir de la experiencia individual, explorar la *humana condición*; esta posibilidad es la que da una dimensión transhistórica a esa peculiar construcción autobiográfica fragmentada característica del ensayo y de ciertas epístolas.

No obstante lo dicho, la presencia de datos de la propia biografía del autor no es un rasgo especialmente relevante a la hora de delimitar el conjunto de fenómenos que recubre el referente de la clase llamada ensayo, aunque tampoco debe descartarse. De todos es sabido que hay ensayos en los que predomina el desarrollo conceptual argumentativo y la vida real del autor está muy al margen, como, por ejemplo, en los de Francisco Giner de los Ríos o Bacon; en otros casos, sin embargo, los datos autobiográficos menudean, como en los ensayos de Montaigne o Unamuno. En el ensayo se pueden dar diversos grados de autobiografismo, pero lo que nunca falta es la presencia del yo individual del ensayista, de su personalidad; lo que Montaigne aportó con la presentación de sí mismo fue precisamente la importante idea de que en el yo todo es cambiante y, por tanto, la imagen que de él se nos ofrece es meramente provisional. Lo verdaderamente innovador no es, por tanto, el hablar de uno mismo [51], sino el subrayar que su juicio, sus experiencias son subjetivas, relativas a su ser concreto, por lo que sólo tienen valor en relación con él y,

48. Cfr. PH. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, cit., p. 14.

49. Cfr. M. BEAUJOUR, «Autobiographie et Autoportrait», en *Poétique*, 32, (1977), pp. 444 y 452-453.

50. Montaigne es claro en este sentido: «Al moldear en mí esta figura hube de alzarme y componerme tan a menudo para extraerme, que el modelo se afirmó y formó de algún modo a sí mismo. Al pintarme para los demás, pintéme en mí con colores más nítidos que los míos primeros. No he hecho mi libro más de lo que mi libro me ha hecho a mí, libro consustancial a su autor, mediante tarea propia, parte de mi vida; no mediante una tarea y una meta tercera y ajena como todos los demás libros». Cfr. M. DE MONTAIGNE, *Ensayos*, ed. cit., II, 18, p. 416.

51. No hay que olvidar que en la literatura moralizante de la Antigüedad era relativamente frecuente hablar de uno mismo, entendiendo que un suceso de la vida íntima podía ser tema para una reflexión moral de índole general; por ejemplo, Séneca lo hace constantemente en sus *Epístolas a Lucilio*.

por tanto, no pretenden reglar a los otros [52]. Desde este punto de vista, lo destacable no es tanto la dimensión 'confesional' o autobiográfica del ensayo, sino la relatividad de la perspectiva de una personalidad interesante, que tiñe todo el escrito de su mirada subjetiva. Este rasgo es el responsable de la origininalidad y éxito del ensayo como vehículo de expresión en el mundo contemporáneo.

La segunda cuestión que nos planteamos, después de este rosario de relaciones y afinidades entre el ensayo y algunas clases de textos argumentativos típicas del sistema literario del siglo XVI, es si dichas clases de textos pueden ser consideradas propiamente ensayos, como ha sugerido, por ejemplo, la profesora A. Rallo, que denomina 'prosa ensayística' a lo que tradicionalmente se ha llamado prosa doctrinal (por el marcado tono didáctico-persuasivo de su superestructura argumentativa). Para la profesora Rallo, el protagonismo del *yo* en diálogos, epístolas, misceláneas y tratados como proyección escrita de una individualidad y de un punto de vista, y la relevancia que en dichas clases se concede al diálogo con el lector, que determina la perspectiva y el tono conversacional, son rasgos que, por darse de forma paralela en el ensayo, pueden considerarse razones suficientes para entender como «ensayística» toda la prosa doctrinal española de los siglos XVI y XVII:

> Quizá equivocando la verdadera naturaleza de esta prosa, durante mucho tiempo se la ha denominado «didáctica» cuando realmente sus intereses fueron en su esencia semejantes a los que luego Montaigne denominaría *Essais:* una transmisión cultural de reelaboración personal, utilizando determinada perspectiva o punto de arranque como ocasión de un discurso más o menos libre y liberador [...]. Aunque Montaigne pusiera nombre al género, la prosa española del siglo XVI significa la primera época del ensayismo europeo.

> Esta literatura formativa no puede identificarse, en una muy simple categorización, como literatura doctrinal. Porque no es eso: la doctrina constituye tan sólo una parte de su intencionalidad. En cambio sí es absolutamente preciso relacionar todas las significaciones del humanismo con el surgimiento de lo que en términos generales llamaríamos ensayismo: tratamiento personal de un tema de interés inmediato destinado a la formación de un(os) lector(es) para quien se piensa la obra, y que por tanto determina su tono, profundidad y perspectiva [53].

---

52. Dice Montaigne: «Sea como fuere y sean cuales fueren mis inepcias, quiero decir que no he intentado ocultarlas, al igual que un retrato de mi persona en el que hubiese plasmado el pintor, no un rostro perfecto sino el mío, canoso y calvo. Pues aquí están mis sentimientos y opiniones; entrégolos en tanto que constituyen lo que yo creo, no porque deban ser creídos. Sólo intento poner al descubierto mi manera de ser, que podría ser otra mañana si un nuevo aprendizaje me hiciera cambiar. Carezco totalmente de autoridad para ser creído y tampoco deseo serlo pues me siento demasiado mal instruido como para instruir a otros. Cfr. M. DE MONTAIGNE, «De la educación de los hijos», en *Ensayos*, ed. cit., I, 26, p. 200.

53. Cfr. A. RALLO, *La prosa didáctica en el siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1987, p. 11, 13 y 17.

Desde nuestro punto de vista, la consideración como ensayística de la prosa argumentativa de orientación doctrinal típica de los siglos XVI y XVII en Europa es producto de un parentesco motivado, establecido por la profesora Rallo desde el *régimen lectorial*, que es el propio del crítico en su trabajo de clasificación retrospectiva de las clases de textos. Esta interpretación ha sido muy frecuente por parte de la crítica y creemos que la razón reside en la indeterminación que normalmente ha presidido las definiciones y caracterizaciones del texto ensayístico, que de haber sido precisas habrían garantizado su autonomía como clase de textos. Esta indefinición formal del ensayo ha llevado a una parte de la crítica a prescindir de los aspectos propiamente textuales y vincular al polo del lector-intérprete la decisión sobre el carácter ensayístico de un determinado texto. Así, que un texto sea o no un ensayo va a depender de que un lector común o especializado hagan una «lectura ensayística» del mismo. Esta es la postura de A. Giordano, para quien «la determinación de un texto como ensayo depende de un ensayo de lectura que lo lea como tal» [54]. Pero también la de A. Rallo, que ha leído los textos argumentativos del siglo XVI teniendo en cuenta un código referencial demasiado amplio, con el fin de aunar bajo el marbete 'ensayístico' los hitos más importantes de la prosa argumentativa de los siglos XVI y XVII en España.

El problema de esta perspectiva es que se aleja del contexto de creación de los textos literarios. Como ya dijimos, la definición de los fenómenos que recubre el referente cognitivo de una clase de textos es histórico-pragmática, o sea, ha de entenderse que todo tipo de acción comunicativa institucionalizada en una sociedad es producto de una tradición; para establecer tal definición hay que tener en cuenta tanto el régimen lectorial (integrado por lectores comunes y lectores críticos) como el *régimen autorial*, aquél que establece los parentescos entre los textos a partir de la tradición *anterior*. Es en este ámbito donde cobran sentido las *intenciones* del autor de elegir, imitar y transformar un modelo recibido de la tradición literaria que lo ha precedido. Ésta es la única manera de evitar la confusión entre parentescos de hecho y parentescos motivados [55].

Desde este punto de vista, creemos que el ensayo es una clase de textos de nuevo cuño, cuya novedad se demuestra si pensamos que, en el caso de la epístola, el diálogo, la miscelánea, la glosa y otras clases de textos cultivadas en el Renacimiento, la creación implicaba plena conciencia de que la forma discursiva elegida pertenecía a una tradición literaria culta que no había sida interrumpida desde la Antigüedad; en cambio, la actitud de Montaigne no era receptivo-imitativa, en sentido estricto, sino productivo-creadora. Para los humanistas del Renacimiento, entre los que menudeaban las polémicas en torno a los límites y características de la *imitación* de los clásicos, el «inventar sin modelos resultaba peligroso», tal como apunta F. Lázaro Carreter [56]. Pero el escritor

54. Cfr. A. Giordano, *Modos del ensayo. Jorge Luis Borges-Oscar Masotta*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo Editora, 1991, p. 111.

55. Cfr. J. M. Shaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, cit., pp. 147-150.

56. Cfr. F. Lázaro Carreter, «Imitación y originalidad en la poética renacentista», en F. Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. II, Barcelona, Crítica, 1980, p. 91.

francés, por el contrario, tiene conciencia de que sus escritos no pueden encasillarse en ninguno de los modelos conocidos: «Es libro único en el mundo y en su especie, de propósito raro y extravagante. No hay cosa alguna en esta tarea digna de destacar si no es esta misma rareza» [57]. Esta conciencia de novedad hubiera carecido de importancia si sus textos no hubieran sido entendidos en el futuro como modelos de producción textual y como conjunto de principios de orientación lectora; el ensayo nació como clase de textos en el momento en que Bacon decide titular así sus meditaciones y, siguiendo su huella, otros muchos escritores ingleses como Cowley, Addison, Lamb, etc. en el siglo siguiente.

La profesora Rallo tiene una concepción de lo ensayístico tan amplia que se acerca a lo que nosotros hemos llamado género argumentativo. Así, los dos rasgos fundamentales que destaca como propios del ensayo y de la prosa argumentativa que le es contemporánea en el momento de su nacimiento, la personalización de la materia y el diálogo con el lector, son en realidad dos de las normas internas esenciales del género argumentativo, de ahí que sean compartidas por todas las clases de textos que lo tienen como marco de orientación global. Si se admite esta tesis nuestra, lo que habría que analizar son las matizaciones y peculiaridades que ambos rasgos genéricos adquieren en las manifestaciones históricas concretas de cada clase de textos. Véamoslo. En primer lugar, la personalización de la materia desde la perspectiva de un *yo* que la organiza de forma más o menos libre en función de un *tú* al que hace partícipe de la misma a través de un diálogo explícito o implícito es un rasgo o norma interna del género argumentativo tal como lo hemos caracterizado en el capítulo anterior, es decir, el discurso monológico argumentativo siempre está personalizado mediante cierto dialogismo formal que subraya la apariencia no dogmática en el tratamiento de la materia; esto contribuye al tono textual apelativo orientado a la persuasión del receptor. Estas normas generales y transhistóricas se diversifican y manifiestan de maneras diferentes en cada una de las obras históricas concretas en función de las normas internas de la clase a la que se adscriban. Así, en los diálogos, misceláneas, epístolas, glosas... del Renacimiento europeo (pero también de la Antigüedad), la orientación genérico-persuasiva del emisor se carga de una marcada intención didáctica ante su interlocutor, al que quiere instruir en determinados saberes históricos, estéticos, científicos, etc, o inculcar valores morales o religiosos. Esta intención doctrinal condiciona todo el proceso de construcción macroestructural y pragmática de las clases de textos de este período, y a ella se debe, y no al contrario, la personalización de la materia. Esta personalización, entendida en este tipo de textos como instrumento al servicio del didactismo, se lleva a cabo a través de dos mecanismos: la presencia de un *yo* textualizado que ofrece su experiencia personal (lo visto u oído, lo leído) como prueba argumentativa de gran eficacia persuasiva [58], y el diálogo con un *tú* también

57. Cfr. M. DE MONTAIGNE, *Ensayos*, ed. cit., II, 8, p. 71.

58. La implicación del autor en el texto recurriendo a sus propias vivencias no sólo sirve para amenizar la aridez de la argumentación, sino también como prueba de autoridad argumentativa. Se trata del

explícito, que tiene por finalidad dar untratamiento *aparentemente* no dogmático a las materias que se exponen [59]. Se trata de dos mecanismos discursivos que están al servicio de una estrategia persuasiva que, en función de la intención catequética o informativa del autor, sirven para forzar a admitir una doctrina o una idea previamente acreditadas como verdaderas por instancias externas (Dios, la Naturaleza, las Autoridades...) [60]. En cambio, en el caso del ensayo como clase de textos de cuño eminentemente moderno, el autor ha suprimido todo propósito doctrinal, por lo que su estrategia persuasiva no está encaminada a transmitir y demostrar la verdad de lo conocido, sino a *justificar* un punto de vista subjetivo sobre un tema de debate general. En el ensayo, la presencia de la experiencia del autor y la implicación del lector, rasgos ambos de índole genérica, no son tanto un *procedimiento* retórico para alcanzar la persuasión cuanto una manera por la que el autor piensa y conoce, admitiendo que dada la complejidad de la realidad, no es la suya ni la única perspectiva ni la definitiva.

Pero además, mientras que la personalización de la materia es un rasgo común a todas las clases de textos del género argumentativo, el ensayo se caracteriza también por desvelar a cada paso la personalidad singular de su autor, cosa que no ocurre casi nunca en aquéllas. Así, el *yo* que encontramos en el diálogo presupone un autor real que aún no es capaz de presentarse abiertamente ante el lector y necesita camuflarse tras unos personajes ficticios. Incluso, sólo podría encontrarse una verdadera proyección de la personalidad del autor en el caso de los diálogos *circunstanciales*, los cuales, por estar más orientados a la caracterización particular de los personajes que al proceso lógico del razonamiento y exposición de la doctrina y debido al contrapeso de los distintos pareceres, sí pueden considerarse formas oblicuas de encuentro del autor consigo mismo. En el caso de las miscelánea s y las glosas, el autor se camufla tras su erudición; sólo se pre-

---

éthos retórico, que basa la credibilidad del emisor en su honorabilidad y en la confianza que es capaz de despertar (Aristóteles, *Retórica*, II, 1356a y 1395b). No hay que olvidar, por otra parte, que los autores de orientación didáctica han sabido siempre explotar las ventajas de la experiencia personal con fines moralizadores.

59. Se intentan salvar las dificultades de comprensión y distanciamiento que implica la mera exposición dogmática y cerrada, disimulando en la medida de lo posible el carácter jerarquizado que implica toda enseñanza. Para ello se utilizan ciertos *procedimientos textuales* que den una apariencia de perspectivismo: la estructura dramática del diálogo que enfrenta varias voces, la implicación de un *tú*, la confrontación de citas y fuentes de autores diversos, la *ficción del «acaso»*, que hace que la argumentación parezca depender del fluir accidental de la conversación (diálogo) o del libre discurrir personal sobre un tema (epístola), etc.

60. Para los humanistas del Renacimiento existe un corpus cultural heredado que hay que transmitir; su actitud suele ser la de mediadores o actualizadores de dicha sabiduría dentro de sus coordenadas históricas particulares, pero, salvo excepciones, sin cuestionarse la verdad o falsedad de sus fuentes. En cambio, frente a la consideración de que existe una verdad objetiva (de Historia, de Ciencia) o una verdad revelada (por tanto, dogmática), el ensayista se muestra relativista: al hablar de su propia experiencia, de sus impresiones y sentimientos respecto de la realidad que lo rodea, es consciente de la parcialidad de su opinión y desde esta relatividad se la ofrece al lector.

senta en su faceta de escritor y ésta lo refleja en sus capacidades y virtudes, como hombre culto e inteligente que, al actuar como intermediario entre un lector no especializado y la cultura inaccesible, está realizando una función social. Frente a estas formas oblicuas de proyección de la individualidad, en la epístola el *yo* deja una mayor constancia de su existencia física y real mediante alusiones a su situación personal: estado de ánimo, intereses, proyectos, profesión, etc,; por eso se acerca más al ensayo, en el que el autor busca sobre todo conocerse a sí mismo a partir de los comentarios que realiza en torno a los más variados aspectos de la realidad que lo circunda; este conocimiento es interior y no necesariamente explícito, por lo que sólo exterioriza fragmentos de su retrato. Y es la autobiografía la clase de textos argumentativa que va más allá, pues el *yo* hace un relato pormenorizado de su propia vida, dejando al descubierto grandes parcelas de su intimidad. Es posible, por tanto, establecer una especie de gradatoria entre las clases de textos del género argumentativo en cuanto a la presencia mayor o menor de la personalidad singular del escritor en el texto: en la mayoría de los casos, el *yo* se identifica con una función didáctica (el autor es un hombre erudito que transmite su sabiduría de una forma amena y personalizada a las masas más o menos letradas); en cambio, en el ensayo el fiel de la balanza se inclina, no sobre la erudición, sino sobre el acto mismo de pensar: lo fundamental es la intensidad reflexiva, no el objeto sobre el que se aplica el juicio, de ahí que la intención adoctrinadora quede superada y sustituida por una «declaración de ignoracia».

Por otro lado, hay que tener también en cuenta que la personalización de la materia no sólo es uno de los rasgos más relevantes para caracterizar al ensayo y a las clases de textos de la prosa didáctico-argumentativa que le son contemporáneas, sino que la encontramos en otras manifestaciones literarias de la época, como la novela picaresca, la mística, la lírica intimista, etc. Por tanto, no sólo es un rasgo propio del género argumentativo, sino un fenómeno cultural. No hay que olvidar que, como apuntan M. Bajtin y R. Colie, las clases de textos, al ser productos institucionales, no son neutras, sino que comportan inevitablemente una dimensión ideológica, manifiesta en la actitud del autor respecto a la tradición, en la valoración de los lectores, en el lugar jerárquico que ocupa una clase de textos respecto a otras, etc. En este sentido, cualquier obra, en su globalidad, es un eslabón de la cadena de la comunicación verbal, o sea, se integra en el espacio literario o sistema de clases *dialógicamente* [61]. En el caso que estamos estudiando, la ideología con la que conectan las clases de textos argumentativos es la concepción antropocéntrica del mundo que renace entre los siglos XV y XVI en toda Europa y que es uno de los pilares de la civilización occidental; la nueva concepción conduce a una afirmación de las potencialidades del individuo como ser que piensa y actúa con libertad y dignidad. Esta ideología, que no es otra cosa que lo que Maravall llamó 'la

61. Cfr. M. M. BAJTIN, «Los géneros del discurso», en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1989 (3.ª reimp.), p. 265; *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 149 y ss. Véase también R. COLIE, «Genre Systems and the Functions of Literature», en *The resources of kind*, cit., pp. 1-31.

experiencia moderna del yo' [62], está incorporada prácticamente a todas las clases de textos que se cultivan en esos momentos, en las que proliferan mecanismos expresivos para la personalización de la materia: tanto en la nueva prosa argumentativa de orientación didácticay catequética que reacciona contra las abstracciones de los tratados escolásticos, como en otras manifestaciones artísticas del momento (autobiografías novelescas –picaresca–, mística, lírica intimista, etc.). Por tanto, este especial protagonismo del *yo* no solamente es un indicio formal, sino que tiene una funcionalidad semiótica en el ámbito de la cultura.

Otro de los rasgos genéricos que comparten la prosa doctrinal argumentativa y el ensayo es la necesidad de provocar una respuesta perlocutiva por parte del receptor; este rasgo, sin embargo, no se manifiesta de la misma manera en el ensayo y en la prosa didáctica que le es contemporánea en su nacimiento. En las clases de textos argumentativas del siglo XVI predominaba, como ya hemos dicho, la pretensión de transformar al hombre y a la realidad, por lo que diseñan un lector modelo propio de las obras «cerradas», en el sentido que U. Eco da a este término. Este lector está previsto con sagacidad psicológica y sociológica: cada término, cada modo de hablar, cada referencia enciclopédica del texto serán las que previsiblemente pueda comprender su lector, y si no, se le explican [63]. Esto es así porque lo que se busca es provocar un efecto específico: informarlo y persuadirlo para que modifique su conducta o sus ideas. En cambio, el lector modelo del ensayo estaría muy próximo al propio de las llamadas obras «abiertas», aquéllas en que el autor tiene en cuenta en su estrategia discursiva la cooperación del lector, pues se le deja mayor libertad interpretativa al exigírsele que proyecte su propio mundo interior sobre lo dicho en el texto, invitándolo a reflexionar a cada paso. Así, frente a las demás clases de textos argumentativos renacentistas, cuya extrema preocupación didáctica hace que el texto se complique con redundancias y especificaciones ulteriores a lo dicho (procesos de amplificación, de recapitulación, de repetición, digresiones, exhibición de erudición), en el ensayo la voluntad de expresar estéticamente un punto de vista personal y subjetivo hace que las citas de autoridades, las sentencias, las figuras amplificativas, los ejemplos, etc. sirvan más para despertar la imaginación del lector, provocándole asociaciones interesantes, que como prueba argumentativa orientada a la persuasión. En este sentido, creemos que una de las principales diferencias entre el ensayo y las demás clases de textos de la prosa argumentativa de orientación doctrinal es la estrategia discursiva del autor a la hora de construir su lector modelo: las clases argumentativas de textos cuya intención es docente buscan persuadir al receptor de la verdad de determinados valores morales o ideas religiosas o políticas previamente admitidas como ciertas, por lo que dejan al lector muy pocas opciones interpretativas. En cambio, el ensayo como clase de textos de orden también argumentativo pero no didáctico, sirve para expo-

62. Cfr. J. A. MARAVALL, *La literatura picaresca desde la historia social*, Madrid, Taurus, 1986, p. 297.
63. Cfr. U. ECO, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1987, p. 82.

ner y justificar opiniones y puntos de vista subjetivos, producto de la reflexión personal y de la propia situación existencial, por lo que el lector modelo previsto es más libre en sus interpretaciones, reconociéndosele idéntica libertad de pensamiento e idéntica libertad para opinar que la que el autor asume para sí mismo. En este sentido, es evidente que el ensayo se distancia casi desde el principio de estas clases de textos que, vinculados por su finalidad docente, utilizan de manera muy parecida las normas esenciales del género argumentativo bajo el que también se orienta el ensayo. Pero éste introduce importantes modificaciones en dichos principios genéricos, constituyéndose por ello en un cauce de comunicación moderno y con transcendencia para el futuro.

En conclusión, las clases de textos argumentativos que se recuperan en el Renacimiento, como el diálogo, la epístola, la miscelánea, la glosa, el discurso, etc., no se pueden incluir bajo el marbete del 'ensayo', dando a éste una dimensión globalizadora. Por el contrario, creemos que lo conveniente es proponer un *género argumentativo* bajo cuyos principios generales de orientación se constituyen, histórica y pragmáticamente, las distintas clases detextos. Esta distinción nos permite distinguir los rasgos de género, compartidos por todas las clases de textos, de los rasgos formales y pragmáticos de cada clase en particular, los cuales han sido determinados históricamente.

Una vez aclarado lo anterior, resulta incuestionable afirmar que el ensayo hunde las raíces de su origen precisamente en las clases de textos argumentativos que se recuperan en el Renacimiento como cauces de comunicación ideales para la enseñanza, dentro del marco de renovación educativa del humanismo. El ensayo surge como resultado de la síntesis genial en una forma expresiva original de algunos de los elementos formales presentes en las clases argumentativas del sistema literario vigente a finales del siglo XVI [64]. Para explicar este proceso, A. Rallo considera dichas clases de textos como «tentativas»:

> Sin duda el proceso no culminó hasta M. de Montaigne de una manera consciente, pero este autor no hizo más que recoger elevándolas a la categoría de *género* las experiencias de una literatura renacentista que había tenido su máximo desarrollo en España: un abanico de tentativas ofrecían sin duda todos los rasgos por los que se ha definido el ensayo [65].

---

64. El primer estudio en esta línea es el de P. Villey, *Les sources et l'évolution des 'Essais' de Montaigne*, cit., t. II, pp. 7 y ss. Según Villey, la obra de Montaigne no es algo aislado, sino que forma parte de un vasto movimiento moral del que es un eslabón más. Los *Essais* parten de una literatura que estaba fatalmente destinada al olvido rápido y definitivo, porque era esencialmente una literatura de vulgarización; Montaigne la imita al principio, pero pronto se distancia de ella para componer una obra original.

65. Cfr. A. Rallo, *La prosa didáctica en el siglo XVI*, cit., p. 17. Lo mismo sugiere E. Núñez: «Pues si bien el ensayo no prosperó en España en forma explícita, pese al aporte de los erasmistas, lo descubrimos un tanto encubierto dentro de otras formas literarias en las que sí se advierte el viento e impulso de renovación renacentista». Cfr. E. Núñez, «Proceso y teoría del ensayo», en *Revista Hispánica Moderna*, 31 (1965), p. 358.

Pero esta interpretación implica cierta minusvaloración de estas clases respecto al ensayo, supuestamente más perfecto. Tampoco es conveniente recurrir a una explicación en términos genéticos o de filiación, según la terminología crítica más tradicional, porque se incurre igualmente en valoraciones jerárquicas; además, es muy difícil precisar hasta qué punto una clase literaria vigente en un determinado sistema histórico *A* puede ser fuente de otra clase en otro sistema posterior *B o C*. Esta perspectiva biologicista, que se basa en la continuidad de un proceso de engendramiento o causalidad interna no es aplicable a la constitución de una clase de textos, proceso que es normalmente discontinuo y ligado a una causalidad externa, como veremos en el apartado siguiente. El referente cognitivo de la clase 'ensayo' es muy complejo y no puede ser definido de forma excluyente y esencialista. Se trata de un cauce de comunicación en el que se cruzan y aprovechan varias tradiciones y modelos del momento: el epistolar y más o menos autobiográfico, el gusto de la época por los cuentos y apotegmas, adagios y sentencias como argumentos para aderezar el propio discurso, la base dialéctica del diálogo, etc. Para estudiar este proceso, creemos que lo más acertado es considerar que existe un conjunto de opciones pertenecientes a un sistema literario que está más o menos presente en la mente del artista a la hora de elegir un cauce de expresión adecuado para sus propias necesidades comunicativas y estéticas. Por ello proponemos adoptar un punto de vista múltiple, formal-estructuralista, histórico y pragmático, con el fin de explicar el cambio de *función* que, dentro del *sistema* literario del Renacimiento determinados elementos formales y actitudes pragmáticas sufren a medida que avanza el siglo, modificación que conlleva la aparición de una nueva clase de textos de acuerdo con la nueva intención que el espíritu *dominante* de la época imprime a dichos rasgos. Esta nueva clase de textos que es el ensayo se establece a partir del diálogo que un autor, Michel de Montaigne, mantiene con otras clases de textos contemporáneas y de la tradición anterior [66].

Como hemos dicho, desde un punto de vista sincrónico, las clases de textos no son modelos aislados, sino que forman parte de un *sistema* literario o conjunto de interrelaciones, opciones, enfrentamientos, etc. [67], en el que cumplen una *función*

66. La escuela de los formalistas rusos ha explicado el problema del nacimiento y desaparición de las clases de textos en la historia literaria teniendo en cuenta factores formales e históricos. Véase B. TOMACHEVSKI, *Teoria de la literatura*, cit., p. 211; J. TINIANOV, «Sobre la evolución literaria», cit., p. 95; H. R. JAUSS, «Littérature mediévale et théorie des genres», cit., pp. 95-98. Nuestro punto de vista en el caso concreto que nos ocupa está en línea con esta postura, pero tendremos en cuenta las aportaciones que desde una perspectiva pragmática han hecho a este problema, por ejemplo, F. Lázaro Carreter («Sobre el género literario», cit., pp. 113-120), C. Guillen («Los géneros literarios: genología», en *Entre lo uno y lo diverso*, cit.), M. Bajtin (*Problemas de la Poética de Dostoievski*, cit.) o R. Colie (*The resources of Kind. Genre Theory in the Renaissance*, cit.).

67. Como señala Tynjanov, los fenómenos literarios no pueden estudiarse al margen de sus relaciones dentro del sistema del que forman parte: «El estudio de los géneros es imposible fuera del sistema dentro del cual y con el cual están en correlación. La novela histórica de Tolstoi entra en correlación no con la novela histórica de Zagoskin, sino con la prosa de su tiempo». Cfr. J. TINIANOV, «Sobre la evolución literaria», cit., p. 75

estructural [68]. Esta función está determinada tanto por el estamento o rango que una clase ocupe dentro del sistema canónico de clases de textos de una cierta sociedad haya institucionalizado como de la dialéctica tradición/innovación. Como ha señalado J. M.ª Pozuelo Yvancos, la posición jerárquica que una clase de textos tiene dentro del canon convencional depende de la relación Literatura-Realidad, establecida por el escritor cuando tiene en cuenta un receptor potencial y una finalidad para su comunciación; en este sentido, es una relación sincrónica en la que los factores sociales tienen especial relevancia. En cuanto a la dialéctica tradición/innovación, pertenece a la relación Literatura-Literatura y se refiere a las lecturas previas del autor, tenidas en cuenta en su elección de una determinada clase de textos; es, por tanto, una relación diacrónica en la que hay que averiguar los posibles cambios de función [69]. Veamos un ejemplo. En el proyecto de renovación educativa llevado a cabo por los humanistas del Renacimiento, determinadas clases de textos, como el diálogo, la epístola, la miscelánea, etc., cumplían una función pedagógica específica, la de divulgar conocimientos científicos, históricos, morales o religiosos de una manera personalizada, con el fin de influir de forma más directa en el ánimo del lector, renunciando así a la sistematización doctrinal de los métodos de enseñanza escolásticos. Esta función estaba, por tanto, condicionada, en cuanto a la relación Literatura-Realidad, por la *finalidad*, fundamentalmente didáctica, y por el *receptor*, un lector generalmente culto y curioso, ávido de todo tipo de conocimientos; y, en cuanto a la relación Literatura-Literatura, por la confrontación de lo antiguo y lo moderno: se pretendía rescatar la sabiduría clásica, su lengua y su literatura para elevar sobre ella la modernidad, de ahí que aunque la *auctoritas* y la *imitatio* tuvieran un importante peso, las clases de textos recuperadas de la Antigüedad se enriquecieran con los nuevos temas que proporcionaban los avances científico-técnicos, la expansión geográfica y, sobre todo, con la paulatina reivindicación humanista de la individualidad del yo. Esto último se empezó a apreciar poco a poco en la incorporación a los textos no sólo de la información obtenida en los libros antiguos, sino de las vivencias personales, las opiniones y los propios razonamientos, en un proceso que culminará en los *Essais* de Montaigne, obra inaugural de una nueva clase de textos distante de aquellas.

El nacimiento de una clase de textos está íntimamente relacionado con la insatisfacción de un escritor genial con los modelos recibidos; en su proceso creativo

68. C. Guillén explica la noción de 'función' señalando que actualmente algunas grandes novelas latinoamericanas desempeñan la función que correspondía anteriormente al cuento tradicional. Cfr. «Los géneros literarios: genología», cit., p. 147. Desde esta perspectiva funcional cobra especial interés la teoría de A. Jolles, para quien las *formas simples*, esenciales, se articulan en *formas actualizadas complejas* representadas en momentos históricos concretos bajo diversos aspectos, de tal manera que existen afinidades entre las leyendas, las odas triunfales de Píndaro y las páginas deportivas dedicadas a héroes del pedal. Esto quiere decir que distintas clases de textos cumplen la misma función dentro de sistemas literarios distintos. Cfr. A. JOLLES. *Formes simples*. cit., pp. 50-54.

69. Cfr. J. M.ª POZUELO YVANCOS, «Teoría de los géneros y poética normativa», en *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 74.

elige, entre el sistema de alternativas acumuladas por la historia y la tradición literarias, una o varias opciones, en cuyas reglas expresivas o referenciales introduce algún tipo de modificación con el fin de encontrar el cauce expresivo adecuado para sus intereses personales. Como ha sintetizado Todorov, «un nuevo género [para nosotros clase de textos] es siempre la transformación de uno o varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación» [70]. Así, la importancia histórica de las modificaciones introducidas por una obra novedosa sólo se podrá captar confrontándola con las restantes obras convencionales y más o menos olvidadas de la clase o clases de textos cuyas leyes contravenga la obra original. Para ello J. R. Jauss señala que habrá que tener en cuenta el horizonte literario o sistema sincrónico dentro del cual se produjo la recepción diacrónica del texto, es decir, la suma de fenómenos literarios, correspondientes a tiempos distintos, que el público tiene presente en su lectura; sólo así se podrá determinar el cambio de *función* estructural que han sufrido las formas y los contenidos. La evolución literaria, se explica, por tanto, como la modificación continua del horizonte de expectativas [71]. Los cambios, los nacimientos, las desapariciones y los resurgimientos de las clases de textos son procesos históricos que pueden ser estudiados actualmente a la luz de las nuevas teorías de la historia literaria [72].

Desde nuestro punto de vista, éste puede ser el camino más acertado para explicar el nacimiento del ensayo. En primer lugar, hay que tener en cuenta que en la época de la que estamos hablando el sistema literario no estaba constituido por clases de textos perfectamente delimitadas en su configuración formal y temática [73], sino que lo más frecuente era la mezcla, el hibridismo y la permeabilidad de elementos, en principio, bien diferenciados. En general, y si acudimos a los tratados de poética, la actitud de los teóricos hacia el sistema canónico de clases de textos no era absolutamente ortodoxa [74], pues existía una grave tensión entre el normativismo estricto y la creciente

70. Cfr. T. TODOROV, «El origen de los géneros», cit., p. 34.

71. Cfr. H. R. JAUSS, «La historia literaria como desfío a la ciencia literaria», en VV. AA. *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya, 1971, pp. 101-102.

72. Véase C. GUILLÉN, *Teorías de la historia literaria*, cit.

73. El sistema literario del Renacimiento y en concreto el de las clases de textos del género argumentativo, no era algo dado de antemano, como pudiera serlo el sistema de la literatura ficcional impuesto desde la Poética clásica, sino que tuvo una gestación progresiva con importantes personalidades en su decurso.

74. Por ejemplo, A. García Berrio ha demostrado que los tratadistas de la época dieron más importancia a los aspectos de la *res* en detrimento de las consideraciones de tipo métrico-formal dominantes en la concepción clásica, sobre todo en su vertiente horaciana: «El descubrimiento que se perfila tras las discusiones y tensiones no explícitas de la crítica renacentista en este punto, es que en ella encontraremos instaurado un concepto de género literario, de su naturaleza y justificación, básicamente en conflicto con la concepción clásica de 'género'. Si en esta última el papel del apriorismo formal es realmente muy considerable, lo cual no niega la autoconciencia de peculiaridades argumentales objetivas en los géneros habitualmente mayores, en la época renacentista triunfó de modo casi definitivo la tendencia a conceder prioridad en el orden causal a la naturaleza objetiva de temas, personajes e índole social del estilo sobre las consideraciones estructurales y rítmico formales». Cfr. A. GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría literaria I*, cit., p. 82. Esto queda puesto claramente de manifiesto en la obra de

necesidad de albergar e interpretar la nueva literatura (de ahí las famosas polémicas en torno a las obras de Dante, Tasso, Ariosto o Guarini). Para legitimar las formas nuevas, lo más corriente era defender la mezcla de clases de textos, tanto las heredadas de la tradición aristotélica (tragedia y comedia), como las procedentes de la tradición retórico-horaciana (comedia, sátira, pastoral...) [75]. Pero también se empleaba otro argumento, como el de Guarini, que defiende las nuevas clases de textos mixtas por la necesidad de acomodarse a unas nuevas circunstancias y, en especial, a un público diferentes de los que Aristóteles había conocido [76]. Para A. Prieto esta tendencia al hibridismo se justifica con dos razones: en primer lugar, como resultado de la búsqueda de novedades formales con el fin de evitar el aburrimiento y la monotonía y, en segundo lugar, porque pervive la noción clásica de género (*genus*) como éstilo: «el renacentista se apega al *género* en su étimo de estilo, de expresión personal que se fecunda con la libre mezclade elementos que le permite avanzar con su mirada en la imitación clásica» [77]. Esto nos lleva a tener en cuenta que en el sistema educativo del Renacimiento era básico el concepto ciceroniano de *imitación*, que invitaba a los escritores a ver contactos en lugar de diferencias en las obras de arte, admitiendo cruces entre las distintas clases de textos de un mismo género y entre la literatura mimética y la no ficcional. Frente a la tiranía de la imitación pura, ciertos escritores renacentistas muestran su libertad innovadora explotando al máximo los beneficios de la *contaminatio* retórica, tanto por envanecimiento erudito como por la intención de amenizar la exposición con la variedad de contenidos y de formas [78].

A esta explicación podemos añadir la que aporta R. Colie, que subraya la preocupación renacentista por la relación entre los rasgos formales y temáticos de una

---

Scalígero. Cfr. WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, Chicago University Press, 1974, II, p. 745 y ss.

75. En este sentido se pronuncia, por ejemplo, Phillip Sidney, que admite la mezcla de elementos procedentes de clases de textos diferentes: «Now in hist parts, kinds or species (as you list to term them), it is to be noted that some poesies have coupled together two or three kinds, as tragical and comical, whereupon is raisen the tragi-comical. Some, in the like manner, have mingled prose and verse, as Sannazzaro and Boethius. Some have mingled metters heroical and pastoral. But that cometh all to one in this question, for, if severed they be good, the conjuction cannot be hartful». Cfr. PH. SIDNEY, *An Apology for Poetry or The Defense of Poesy*, ed. de G. Shepherd, Manchester University Press, 1984 (3.ª reimp.), 116. La misma actitud tiene Scalígero, quien, a pesar de ser un aristotélico ortodoxo, sigue un criterio más temático que formal, lo que le lleva a acoger en su sistema de clases las obras mixtas o en las que se mezclan diversas formas. Cfr. R. COLIE, «Genre Systems and The Functions of Literature», cit., p. 27 y ss.

76. Cfr. WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, cit., p. 656 y ss.

77. Cfr. A. PRIETO, *La prosa española del siglo XVI*, cit., pp. 13-15.

78. Véase, para el ámbito español, los casos en los que resulta muy difícil trazar una frontera tajante entre el diálogo y otras clases de textos en prosa típicos del Renacimiento, como la epístola o la miscelánea, recogidos por A. RALLO, «La confluencia de los géneros: reflexiones sobre la autonomía del diálogo renacentista», en *Insula*, 542 (1992), pp. 14-15. Para comprender en sus exactos términos las variadas dimensiones de la imitación poética en el proceso creador del hombre del Renacimiento, véase el brillante estudio de A. GARCÍA GALIANO, *Teoría de la imitación en el Renacimiento*, Madrid, Universidad Complutense, 1988.

clase de textos y el conjunto de valores morales implícitos que codifica dicha clase. Para esta autora, las clases de textos del Renacimiento se distinguían unas de otras por la manera en que expresaban la experiencia humana a través de una forma identificable que clarificara o descubriera determinados valores. Según Colie, los críticos del Renacimiento verían el concepto de clase de textos menos como una codificación de reglas específicas para una composición que como un gran sistema epistemológico, una manera de mirar e interpretar el mundo y expresar dicha visión de forma más coherente [79]. Esta concepción de la noción de clase de textos como codificación formal de un valor moral enfatiza, según Colie, la inclusión y la experimentación en la actividad artística renacentista, pues se admitía la cooperación de rasgos procedentes de clases diferentes con el fin de subrayar la capacidad de la literatura para comprometer al hombre en una acción moral. Se reconocían así las formas mixtas y enciclopédicas así como la posibilidad de creación de formas nuevas no canónicas [80].

Es en este contexto donde hay que situar la génesis del ensayo, en el seno de un sistema de clases de textos argumentativos que, por lo general, están al margen del canon más o menos vigente (dominado por los llamado géneros ficcionales mayores, la Épica y la Dramática), por lo que la ausencia de reglas y normas constriñentes facilita la libertad combinatoria de las formas y la elasticidad para abordar cualquier tema. Esta facilidad para transgredir las fronteras formales posibilitará la síntesis de elementos de distinta índole que encontramos en el ensayo, el cual va a elevar a característica esencial precisamente esa irregularidad y libertad combinatoria. Si planteamos la cuestión en términos de actos de habla [81], el acto dicursivo que podemos llamar 'acto ensayístico' organiza su referente cognitivo incorporando elementos más o menos frecuentes en otras clases de textos argumentativos del momento, que adquieren otra función distinta al estar subordinados a otro índice

79. Cfr. R. Colie, *The Resources of Kind*, cit., pp. 23-31 y 103-128. A esta teoría A. E. Imbrie añade que una clase difiere de otra en virtud de la diferente perspectiva que permite o crea: «In giving shape to human experience, genres represent the norms of human life through formal arrangements that, in turn, clarify those norms for writer and reader alike. In the broadest sense, genre is the moral form of literary art that distinguishes it from and connects it to human life». Cfr. A. E. Imbrie, «Defining non fiction genres», en B. K. Lewalski (ed.), *Renaissance Genres. Essays on Theory, History and Interpretation*, Harvard, Harvard University Press, 1986 p. 60.

80. Véase especialmente el capítulo titulado «Inclusionism: Uncanonical Forms, Mixed Kinds and *Nova Reperta*», en R. Colie, *The Resources of Kind*, cit., pp. 76-102.

81. La cuestión de la relación entre los actos de habla y las clases de textos ha sido muy bien estudiada y actualizada por F. Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, cit., pp. 217-236. Recordemos que en esta perspectiva se encuentran estudios como los de E. E. Bruss, «L'autobiographie considerée comme acte littéraire», en *Poétique*, 17 (1974), pp. 14-26; T. Todorov, «La notion de Littérature», en *Les genres du discours*, París, Seuil, 1978, pp. 13-26; S. R. Levin, «Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema», en J. A. Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco / Libros, 1986, pp. 59-82, A. M. Barrenechea, «Los actos de lenguaje en la teoría y la crítica literaria», en *Lexis*, V, (1981), pp. 35-50.

ilocucionario dominante, que es precisamente el que hace del ensayo una nueva clase de textos [82].

El ensayo se sitúa dentro de los principios generales de orientación del género argumentativo literario, algunas de cuyas clases de textos formaban parte del sistema de opciones ante el que se encontraba Michel de Montaigne (si consideramos al escritor francés como su fundador). Como de acuerdo con sus necesidades estéticas e intelectuales, ninguna de dichas opciones le debió resultar adecuada, una iluminación propia del genio artístico le lleva a sintetizar en una forma expresiva nueva varios rasgos que definían algunas de las clases de textos argumentativos que formaban parte del sistema literario de su época, dándoles un tratamiento original y diferente. Podemos aplicar a Montaigne lo que dice M. Bajtin a propósito de Dostoievski: «se conectó a la cadena de la tradición genérica en el punto que atravesaba su época, a pesar de que los eslabones anteriores de esa cadena, incluyendo el eslabón clásico, le eran más o menos conocidos y próximos (...). Hablando un poco paradójicamente, se puede decir que no fue la memoria subjetiva de [Montaigne], sino la memoria objetiva del mismo género que él trabajaba, la que conservó las características [del género argumentativo]» [83]. Los principios universales y transhistóricos del género argumentativo se renovaron con la obra de Montaigne, que supo dar un nuevo tratamiento al conjunto de posibilidades genéricas dando lugar a una nueva clase de textos. Desde el punto de vista estructural diacrónico, el ensayo aporta un giro o cambio de *función* dentro del sistema de las clases de textos del género argumentativo.

Lo único que nos queda por mencionar es la razón, o una posible razón, que explique por qué estas modificaciones de las normas internas del género argumentativo dieron lugar al nacimiento de una nueva clase de textos en un momento determinado de la historia, precisamente a finales del siglo XVI, ni antes ni después. Creemos que la respuesta puede estar en el importante cambio de actitud que se produjo en el seno del Humanismo renacentista europeo conforme fue desarrollándose el siglo XVI. La obra de Montaigne se inscribe en el contexto de la tradición humanista, pero supone una interesante variación con respecto a ella. Por su evolución personal de progresivo escepticismo respecto a los dogmatismos religiosos y políticos que dominaban la Francia de finales del siglo XVI, el señor de Montaigne vende sus cargos públicos y se retira a su castillo en busca de

82. Para los formalistas rusos, el cambio y la renovación literaria se explican como una lucha en la que las clases marginales pretenden destronar a las clases canónicas o centrales en el sistema literario de una época; en este proceso, el genio creador inserta en su obra rasgos de otras clases de textos con el fin de crear efectos estéticamente nuevos; con ello hace que un nuevo factor constructivo *dominante* subordine a los demás, que pasan entonces a ejercer otra función. Cfr. TOMACHEVSKI, *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982, pp. 212-214. Para una información detallada de la explicación que los formalistas rusos dieran del agotamiento de unos modelos y su sustitución por otros, véase M. RODRÍGUEZ PEQUEÑO, *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*, cit., pp. 61-92.

83. Cfr. M. M. BAJTIN, *Problemas de la Poética de Dostoievski*, cit., p. 171.

su yo más íntimo. Este repliegue sobre sí mismo traduce uno de los síntomas del proceso de transformación que ha sufrido el Humanismo, que pasa del entusiasmo centrífugo propio del hombre del primer Renacimiento que está convencido de sus posibilidades para transformar la realidad y alcanzar un orden más humano a través de la formación moral del individuo (Erasmo de Rotterdam, Luis Vives, Pedro Mexía...), a la tensión centrípeta del hombre consigo mismo. Montaigne es un hombre moderno porque afirma su propia subjetividad desde la duda y el escepticismo, lo cual suponía una actitud discrepante tanto respecto de los que seguían defendiendo la consoladora ontología escolástica (trascendental y antihumanista, tal como fue promovida por la Contrarreforma católica y por ciertos presupuestos de la Reforma protestante), como respecto de quienes, en la línea de Bacon, hacían del hombre el dominador de la naturaleza (lo que supuso el nacimiento del Empirismo y la Ilustración) [84]. Esta afirmación del *yo* tiene además un valor epistemológico, pues el conocimiento de uno mismo se convierte en el mejor camino para la exploración de la humana condición [85]. A este respeto, J. M. Paquette afirma que «le JE de Montaigne marque en fin de compte le passage de l'individualité à l'homme universel et à *l'humaine condition* (....). L'ouverture de Montaigne à l'universalité de la condition humaine répondait à une tentative désespérée de récupération du réel fragmenté, fractionné par les dissensions religieuses, l'éclatement du savoir humain, l'apparition des nationalités s'érigeant chacune en principe politique» [86].

Muy relacionada con la fecha está la cuestión del lugar: por qué motivos el ensayo no surgió en España, cuando en nuestro país se desarrolló una importante actividad intelectual y artística que tuvo como cauce de expresión las ya citadas clases argumentativas de textos. Como han demostrado numerosos estudios sobre las fuentes de la obra de Montaigne, parece ser que el escritor francés recibió el influjo de Antonio de Guevara [87], de Pedro Mexía [88] y de López de Goma-

84. En esta línea, R. Argullol ha llegado mucho más allá cuando dice que ciertas afirmaciones de Montaigne suponen incluso un adelanto de la médula misma de la visión del mundo del hombre romántico, caracterizado por la tensión que origina la unidad del poder y la impotencia, el conocimiento y el enigma, la subjetividad y la naturaleza. Cfr. R. ARGULLOL, «El resurgimiento del Yo», en *El héroe y el único*, Madrid, Destino Libro, 1990, pp. 21-23.

85. Cfr. E. AUERBACH, «*L'Humaine condition*», en *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988 (4.ª reimp.), pp. 265-291.

86. Cfr. J. M. PAQUETTE, «Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole», cit., p. 78.

87. Para A. Castro, la actitud de confesión, de comunicación de aspectos personales e íntimos procede de Antonio de Guevara, al que Montaigne conocería supuestamente a través de su madre, de origen hispano-judío. Cfr. A. CASTRO, «Ilusionismo erasmista», en *Aspectos del vivir hispánico*, Madrid, Alianza Editorial, 1987 (reimp.), pp. 132-134. A pesar de lo discutible de esta teoría, A. Carballo Picazo nos dice que Montaigne vivió en un ambiente españolizado, pues por consejo de su padre tradujo la *Apología de Raimundo Sabunde*, libro en el que se predica la experiencia personal como método seguro para conocerse a sí mismo, y conocía el *Marco Aurelio* de Guevara. Cfr. A. CARBALLO PICAZO, «El Ensayo como género literario. Notas para su estudio en España», cit., pp. 108-109

88. Cfr. P. VILLEY, *Les sources et l'evolution des «Essais» de Montaigne*, cit, p. 29.

ra [89], pero ninguno de ellos puede considerarse verdaderamente ensayista o inventor de dicha clase de textos, como pretende un importante sector de la crítica española [90]. Aunque el conjunto de clases de textos que pueden considerarse «precedentes» del ensayo tuvo un importante auge en España, no hubo ningún escritor que aunara y sintetizara determinados rasgos relevantes de la prosa argumentativa en una forma expresiva diferente. Y al preguntarnos por las razones de este hecho creemos que la respuesta está en las particularidades que caracterizaban el contexto social, cultural e ideológico en el que se desenvolvía la actividad artística e intelectual española. Por apuntar alguna de estas circunstancias específicas, hay que recordar en primer lugar la presión inquisitorial ejercida sobre el quehacer científico e intelectual de los humanistas españoles. Actuando como un instrumento destructor de la independencia y el progreso, impidió el nacimiento de una clase de textos que implicaba el escepticismo, la polémica y la afirmación incondicional de la personalidad individual, es decir, un determinado modo de conocer la realidad [91].

En la misma línea, podríamos afirmar que otra de las razones por las que el ensayo no surge en España reside en el modo en que nuestros intelectuales entendían el conocimiento. Según E. Tierno Galván, mientras que en Europa se introdujo progresivamente «la idea de la cultura como superestructura de la duda», en España el pensamiento «se asienta sobre la seguridad que nace de la confianza absoluta en los principios o fundamentos teóricos (...) como en cuanto al proceso y las autoridades que acreditan y fortalecen el propio pensamiento» [92]. Esta cultura de la confianza propia de nuestro país produjo determinados hábitos mentales que influyeron en la configuración del discurso argumentativo de la prosa de nuestro Siglo de Oro [93] y a la vez impidieron el cambio o revisión epistemológica que dará

89. Cfr. C. PEREYRA, «Montaigne y López de Gómara», en *Escorial*, n.° 2, (diciembre, 1940), pp. 227-236; G. L. MICHAUD, «The Spanish sources of certain sixteenth century french writers», en *Modern Language Notes*, XLIII (1928), p. 159. En este segundo trabajo también se cita el influjo de Pedro Mexía y Antonio de Guevara en Montaigne y en otros escritores franceses de la época.

90. En concreto, la crítica que remonta el origen del ensayo español a Antonio de Guevara, considerado como un verdadero ensayista por A. Rallo, P. Concejo o J. Marichal, como ya hemos indicado en otra nota.

91. A este respecto, el profesor F. Márquez Villanueva subraya la importancia de la *curiosidad* como motor de las compilaciones misceláneas y también como origen del ensayo: «donde pudo apoyarse [la curiosidad] en una especulación vigorosa, contribuyó al desarrollo de la ciencia moderna o permitió el florecimiento de la actitud crítica de un Montaigne: dos posibilidades rigurosamente inconcebibles en el ámbito intelectual español de la segunda mitad del siglo XVI, tan dominado por la suspicacia y la represión». Cfr. F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973, p. 115. Una exhaustiva investigación en torno a la censura de libros y el control del pensamiento ejercido por el Santo Oficio puede verse en V. PINTO CRESPO, *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1983.

92. Cfr. E. TIERNO GALVÁN, «El pensamiento científico en el siglo de oro», en *Edad de Oro*, III, (1984), p. 281.

93. Estos hábitos mentales consistían en: a) «eliminación de cualquier duda para la que no hubiera una previa respuesta»; b) «abigarramiento o tendencia a incluir en el discurso de la razón todo lo super-

lugar al nacimiento de la ciencia moderna, con Bacon y Descartes a la cabeza, que sustituyeron el método de la confianza en los fundamentos por el método de la duda. Este proceso se da en toda Europa, excepto en España, donde habrá que esperar hasta el siglo XVIII para que se empiecen a valorar los datos relativos y contradictorios de la experiencia. Esta puede ser una de las razones por la que el nacimiento del ensayo se produce en un país allende los Pirineos; por su circunstancias personales, por su carácter y por su formación cultural, Montaigne participaba de esta cultura de la duda que estaba en gestación. Admirador del filósofo Pirrón, Montaigne es considerado el fundador del escepticismo moderno: ante los horrores de las guerras de religión, el progresivo ascenso del absolutismo político o la grave crisis económica que asola su país, no se refugia en algun tipo de fe tranquilizadora o en algún tipo de verdad absoluta, sino que afirma la propia individualidad, pues «el *yo*, con sus solas fuerzas, sigue siendo el único principio digno de crédito tanto en el terreno teórico como en el práctico» [94]. El escepticismo de Montaigne emplea la duda como ejercicio de crítica y exploración del yo sobre la realidad indomeñable, tanteando, con el fin de ajustar el juicio a las distintas coyunturas vitales. De esta actitud, típica de un tiempo histórico en crisis, de ruptura espiritual e innovación, hay también ecos en Descartes, que lo resuelve diseñando un camino metódico con el fin de alcanzar un nuevo saber; Montaigne, en cambio, relativiza el propio camino, con el fin de contrastar y cambiar impresiones, con el fin de descentrar la propia perspectiva y abrirla a la de otros.

Si tenemos en cuenta estos datos sobre la situación social y científica de nuestro país, aquellas posturas teóricas que sitúan el nacimiento del ensayo español en el siglo XVI (en Antonio de Guevara, en Fray Luis de León, en Alfonso de Valdés, en Saavedra Fajardo, etc.) no pueden ser defendidas por las razones ya expuestas [95], y mucho menos las que lo retrasan al siglo XV [96]. Nuestra posición se acerca a quie-

---

fluo que aparentemente se creía que convenía a la argumentación, por carecer del entrenamiento necesario para excluir de modo analítico y metódico»; c) «tendencia a la digresión supérflua»; d) «reiteración innecesaria y con frecuencia acumulativa»; e) «un criterio taxonómico, bueno para clarificar, pero infecundo cuando es clave de raciocinio, pues desmenuza las cuestiones sin devolverlas después a la unidad lógica o real originaria, sin tener aún un criterio fundado en el experimento para encontrar el límite conveniente al proceso de la división sistemática». Cfr. ibídem, p. 284.

94. Cfr. M. HORKHEIMER, «Montaigne y la función del escepticismo», en *Historia, metafísica y escepticismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 159.

95. Numerosos son los críticos que han abogado por esta temprana fecha para el ensayismo español. Véase A. GÓMEZ DE BAQUERO, «El ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos», cit., pp. 143-144; M. VITIER, «El ensayo como género», en *El ensayo americano*, cit., pp. 50-51; D. W. BLEZNICK, *El ensayo español del siglo XVI al XX*, México, Ediciones De Andrea, 1964; E. NUÑEZ, «Proceso y teoría del ensayo», cit., pp. 357-358; J. L. GÓMEZ MARTÍNEZ, *Teoría del ensayo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 23-24 y «Los supuestos modelos de las *Empresas* de Saavedra Fajardo y su carácter ensayístico», cit., pp. 383-384; A. RALLO, *La prosa didáctica en el siglo XVI*, cit.

96. J. Marichal ve atisbos de ensayismo en Alonso de Cartagena, Mosén Diego de Valera, Fernando de la Torre, Teresa de Cartagena y Fernando del Pulgar. Cfr. «El proceso articulador del siglo XV: de Cartagena a Pulgar», en *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Madrid, Alianza Universidad, 1984,

nes consideran que en España el ensayo es una clase de textos de definitiva creación moderna y sitúan el contexto adecuado para su afianzamiento como instrumento crítico y reflexivo en el siglo XVIII [97]. Para J. C. Mainer, es lógico que el ensayo aparezca en este siglo por varias razones: es «el molde más afortunado para resolver la antinomia entre lo anticuado y lo moderno, entre la acumulación reverencial de saber y la necesidad de someterlo a crítica y ponderación, entre la rebeldía franca y la hipocresía burlona. Y, por supuesto, para mediar entre el acervo cultural fosilizado y un público nuevo y curioso, con el fondo remoto de la miseria de las mayorías» [98]. Sin embargo, su instauración como clase de textos con futuro estuvo sujeta a un lento proceso a lo largo de todo este siglo, que sólo culminará con la disolución del concepto clásico de *finalidad* (que había sido restituido en la pedagogía ilustrada) gracias a la revolución romántica que subraya el genio y la libertad artística y niega toda causa final al arte (Kant, Schiller...). Esta es la tesis de P. Aullón de Haro, sintetizada en las siguientes palabras:

> ... es precisamente el punto decisorio correspondiente a la liberadora superación de la predeterminada causa final clasicista, en inevitable coincidencia con la reestructuración genérica anticlásica, aquello mediante lo cual se constituye la verdadera modernidad del género, modernidad fundada en el principio de la verdadera libertad de juicio por encima de las prescripciones del viejo orden cultural recibido del mundo antiguo y desintegrado por el arte y el pensamiento modernos [99].

Podríamos afirmar que nos adherimos a esta postura casi incondicionalmente, pero es necesario que hagamos una pequeña matización con el fin de no perder de vista la perspectiva que informa este trabajo. Si partimos de un sistema *natural* de géneros constituido por cuatro categorías fundamentales tal como lo hemos definido

---

pp. 17-35. En la misma línea, J. L. Coy sugiere que en la introducción a las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán «emergen varias dimensiones que configuran una actitud susceptible de ser denominada ensayística». Cfr. J. L. Coy, «La introducción a las *Generaciones y semblanzas* como ensayo historiográfico», en *Los Ensayistas*, 1, 2, (1976), pp. 7-11.

97. Esta es la postura que, con matizaciones respecto al autor elegido como iniciador del ensayo, sostienen J. M. Paquette, «Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnol», cit., p. 78; J. L. Varela, «La «literatura mixta» como antecedente del ensayo feijoniano» en *El Padre Feijóo y su siglo*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1966, pp. 79-88; P. Aullón de Haro, *El Ensayo en los siglos XIX y XX*, cit., o *Los géneros ensayísticos del siglo XVIII*, cit.; L. M. Arrigoni de Allamand, «Jovellanos y la configuración del ensayo español», en *Revista de Literaturas modernas*, 15 (1982), pp. 151-160; J. Marichal, «Feijóo y su papel de desengañador de las Españas», en *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, cit., pp. 97-101; J. L. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, Madrid, Espasa Calpe, 1981, t. III, p. 786, para quien el ensayo nace con Cadalso, aunque encuentra precedentes en las epístolas, discursos o tratados de Guevara, Quevedo, Gracián o Feijóo, quien «está a punto de dar con la fórmula». Todos coinciden en afirmar que los autores del siglo XVI y XVII español no pueden considerarse ensayistas porque les falta espíritu crítico y sensibilidad individualista.

98. Cfr. J. C. Mainer, «Intermedio sobre el ensayo», cit., p. 21.

99. Cfr. P. Aullón de Haro, *Teoría del ensayo*, cit., p. 119.

en el capítulo I, los principios de construcción textual del ensayo como clase de textos dependen de las normas internas del género que hemos llamado argumentativo, al igual que otras clases de textos como el diálogo, la epístola, la miscelánea, las glosas, la historia o la autobiografía. Como ya hemos dicho en ese capítulo, se trata de un género proyectado especialmente hacia el interlocutor, bien a través de la superestructura argumentativa que informa la macroestructura de los textos que bajo él se orientan, o bien por el tono textual apelativo-persuasivo que de ella se deriva y que busca una respuesta perlocutiva en el receptor. Desde este punto de vista, no podemos prescindir abiertamente de la categoría retórica de la *finalidad*, aunque requiere ser matizada cuando la aplicamos al ensayo. Así, no se trata de que la nueva clase de textos carezca de finalidad, pues la tiene en cuanto pretensión del autor de *justificar* razonadamente ante el lector su propia opinión, sino que dicha finalidad no tiene la orientación didáctica, catequética, pedagógica que encontramos en casi todas las otras producciones textuales que en el período clasicista se orientan bajo este género argumentativo literario. Como ya hemos mencionado, y como intentaremos demostrar al analizar las peculiaridades de la construcción textual del ensayo, esta clase de textos no busca convencer al lector de la verdad dogmática de la tesis expuesta o educarlo en sus obligaciones morales para que modifique su conducta: la argumentación ensayística es una búsqueda del propio yo a través de la reflexión y el pensamiento crítico en torno a cuestiones de debate general; esta finalidad primera se orienta hacia el lector con el sentido de *intercambio de valores*, pero dejando absoluta libertad al receptor en su *estimación* de adhesión o rechazo [100].

Estamos de acuerdo, por tanto, con el profesor P. Aullón de Haro y con otros críticos que han estudiado a los escritores españoles del siglo XVIII, en que Benito Feijóo o Melchor Gaspar de Jovellanos sólo serían verdaderos ensayistas si se les despojara de su intencionalidad didáctico-enciclopédica [101]; sin embargo discrepamos de su apreciación respecto a la obra de Montaigne, al que considera determinado por la finalidad didáctico-moral de origen clasicista. Creemos que, aunque en sus primeros escritos Montaigne siguiera las coordenadas de la prosa didáctica coetánea, esta finalidad sólo está presente en las clases argumentativas de textos de sus contemporáneos y antecesores renacentistas, muy preocupados por la dimensión civil y moral del hombre de acuerdo con el plan de reforma educativa alentado por el optimismo del primer Renacimiento. Montaigne hace diversas declaraciones explíticas sobre su intención *no* docente [102], su ignorancia para tratar

100. Las expresiones *intercambio de valores* y *estimación* del receptor las hemos tomado de la interpretación moderna que A. García Berrio hace de los tres fines de la actividad retórico-poética. Cfr A. García Berrio, *Teoría de la literatura*, cit., pp. 161-163. Hemos hecho un resumen de esta teoría en el capítulo III, 2, 5.

101. Cfr. P. Aullón de Haro, *Teoría del ensayo*, cit., p. 125; L. M. Arrigoni de Allamand, «Jovellanos y la configuración del ensayo español», cit., p. 169-170.

102. Dice a este respecto: «...que raramente me arrepiento y que mi conciencia se contenta consigo misma, no como la conciencia de un ángel o de un caballo, sino como la conciencia de un hombre; aña-

seriamente y con exhaustividad cualquier materia [103] y, sobre todo, acerca de la condición *opinable*, no verdadera de sus ideas [104]. Por tanto, Montaigne es, sobre todo en sus últimos escritos, un verdadero ensayista en el sentido moderno que este término tiene para designar una clase específica de textos argumentativos. En el ensayo, esta nueva actitud del autor respecto a su materia y a su lector se refleja en la construcción textual argumentativa, diferente a la de otras clases de textos didáctico-argumentativos que proliferan en el período clasicista, como veremos en el apartado correspondiente en este trabajo.

II.2. De la palabra ensayo a la clase de textos

El destino etimológico de un término básico, raramente es un accidente.

(H. Marcuse, *Eros y Civilización*)

Como es sabido, el primero en utilizar la palabra *ensayo* fue Michel de Montaigne, quien la empleó para titular el conjunto de escritos que publicaría entre 1580 y 1589. Siguiendo su huella, Francis Bacon llama también *Essays* (1597) a sus meditaciones, pero introduce al frente de ellas un importante comentario en el subraya que, si bien la palabra que da título a la obra de Montaigne y a la suya propia es de cuño reciente en cuanto aplicada a una creación escrita, no lo es en cuanto al contenido. Como ya dijimos, este comentario encierra en sí el germen de la polémica respecto a si el empleo de la palabra *ensayo* para titular un conjunto de reflexiones dispersas sobre temas de distinta índole responde a un nuevo tipo de composición literaria que dará lugar a una nueva clase de textos, o bien no es más que un nombre más atinado y preciso para designar un tipo de literatura que ya existía bajo formas diversas. En el apartado anterior hemos intentado razonar la

diendo siempre esta coletilla, coletilla no de cortesía sino de natural y esencial sumisión: que hablo preguntando e ignorando, remitiéndome siempre para la decisión, pura y simplemente a las creencias comunes y legítimas. *No enseño, cuento*» (cursiva nuestra). Cfr. M. de Montaigne, *Ensayos*, ed. cit., III, 2, p. 28. Para esta cuestión, véase A. Tournon, «Le texte á distance critique», en *Montaigne en toutes lettres*, cit., pp. 68-74.

103. «Tomo al azar el primer tema que se me presenta. Todos me son igualmente buenos. Y jamás pretendo tratarlos por entero. Pues de nada puedo ver el todo. Aquéllos que prometen mostrárnoslo, no lo hacen. De cien partes o rostros que cada cosa tiene, tomo uno de ellos, ya sólo para lamerlo, ya para rozarlo, ya para pellizcarlo hasta el hueso. Penetro en él, no con amplitud, sino con la mayor profundidad que puedo. Y a menudo gusto de cogerlo desde algún punto de vista inusitado. Me atrevería a tratar a fondo alguna materia, si me conociera menos». Cfr. ibídem, I, 50, p. 371.

104. «Presento las ideas humanas y las mías, simplemente como ideas y consideradas por separado, no como dictadas y regidas por la ordenanza celestial e imposibles de ser puestas en tela de juicio o discutidas; *materia opinable, no materia de fe*: lo que discurro por mí mismo, no lo creo por Dios, así como los niños proponen sus ensayos; *instruibles no instructivos...*» (Cursiva nuestra). Cfr. ibídem, I, 51, p. 393.

primera de las dos posibilidades; ahora pretendemos aclarar las condiciones históricas que hacen que la palabra *ensayo* se convierta en nombre de una clase de textos, es decir, que sirva para designar un tipo de acción comunicativa convencionalizada que actuará como modelo cognitivo para la producción y recepción de un determinado tipo de textos.

Los rasgos que configuran el referente que denota el nombre de una clase de textos no son fácilmente delimitables, pues se trata de rasgos que responden a criterios heterogéneos, de orden formal, histórico y pragmático. Aun así, el único pedestal estable del que partir para determinar el conjunto de características que constituyen el referente cognitivo de una clase detextos es el nombre de dicha clase, en nuestro caso, la palabra *ensayo*, de cuyo funcionamiento corriente en una proposición de la forma «x es un ensayo» puede deducirse cuál es el contenido al que se refiere. Esta es la propuesta teórica de J. M. Schaeffer, para quien hay que tener en cuenta que los nombres de las clases de textos «ont un statut bâtard. Ils ne sont pas de purs termes analytiques qu'on appliquerant de l'extérieur à l'histoire de textes, mais font, à des degrès divers, partie de cet histoire même» [105]. Esto quiere decir que los nombres de las clases de textos dependen de las actitudes e interpretaciones que los lectores hagan de ellos, pues pueden emplearlos para designar referentes cognitivos distintos en momentos históricos diferentes. Y esto es precisamente lo que ha ocurrido con la palabra *ensayo*, que designa una clase de textos cuyo contenido referencial no ha sido configurado de una manera más o menos uniforme a lo largo de la historia por los lectores y escritores, sino que ha estado sometido a continuas interpretaciones; como consecuencia de ello, la decisión acerca de qué textos son ensayos y cuáles no lo son ha estado siempre sometida a vacilaciones y desconciertos. Una de las razones por las que la palabra *ensayo* es una de las que más confusión ha generado en la historia de la literatura está en que dicha palabra ha sido utilizada, más que como designación de una determinada clase de textos, como sinónimo de un modo de conocimiento. Así, cuando se emplea la palabra *ensayo* en este sentido como título de una obra, lo que se quiere subrayar es, casi exclusivamente, que se ha hecho un esfuerzo reflexivo aunque sin resultado inmediato, que se trata de una prueba o tentativa que no ha agotado el tema. No hay que olvidar que el título de una obra siempre implica una declaración de propósitos y suscita unas ciertas expectativas de lectura. Sin embargo, muchas de estas obras no son ensayos en el sentido montaigniano porque han perdido todas las determinaciones formales y pragmáticas que estaban implícitas en los *Essais*. Montaigne eligió la palabra *essai* para nombrar sus meditaciones con el fin de dejar constancia de su actitud de duda y escepticismo ante las posibilidades del hombre para conocer el mundo o alcanzar algún tipo de verdad. Es precisamente esta actitud cognoscitiva, aneja

105 Cfr. J. M. SHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, cit., p. 65. Para la cuestión teórica de los nombres de las clases de textos véase pp. 63-78.

al título de las meditaciones de Montaigne, el único rasgo que conservan muchas obras que incorporan la palabra *ensayo* en su título; en los demás aspectos, formales y pragmáticos, suelen tener escasos parecidos con esta clase de textos tal como la estamos definiendo en este trabajo.

El significado y distintas acepciones que el término *ensayo* ha tenido en la historia de las lenguas románicas ha sido minuciosamente estudiado por M. Alvar, con especial atención a su empleo específico en la lengua española [106]; pero el análisis pormenorizado del sentido que Montaigne diera a esta palabra cuando la empleó para titular sus escritos ha sido llevado a cabo por A. Blinkenberg y por E. V. Telle [107], que se han detenido en las acepciones que el término *essai* tenía en la época. Por la exhaustividad de dichos estudios, aquí sólo nos vamos a limitar a resumir sus conclusiones. Según la investigación de E. V. Telle, a finales del siglo XVI el sustantivo *essai* tenía la significación primaria de 'prueba', 'tentativa', pero con una connotación cinética o dinámica de 'esfuerzo voluntario para alcanzar un efecto aunque éste pudiera resultar más bien un fiasco'. Esta acepción, vinculada al mundo del Derecho criminal, aludía a las acciones inacabadas, a las tentativas sin efecto, de ahí que lo que se subrayara fuera precisamente el *esfuerzo*, independientemente de que se alcanzara o no algún tipo de conclusión. Al 'ensayar un tema', Montaigne no pretendía emitir un juicio concluyente o una sentencia probatoria o condenatoria, no buscaba alcanzar un destino, sino que lo que le interesaba era el camino recorrido, el pensar por el mero placer de pensar, con la única finalidad de conocerse a sí mismo desde todas las perspectivas posibles. En este sentido, el escrito ensayístico tiene el valor de *prueba* personal que el yo ejerce sobre sí mismo, siendo más importante el esfuerzo que el efecto [108]. Por eso Montaigne no asoció nunca la palabra con una categoría literaria, sino más bien con un proceso intelectual, con un método de conocimiento, tal como demuestra el hecho de que para referirse a su obra como producción literaria empleara expresiones como «mon livre», «mes écrits», «mes pièces», «ces

106. En síntesis, cuatro son las acepciones que en general pueden encontrarse en los diccionarios españoles bajo los lemas *ensayo, ensayar, ensaye:* 1) un valor genérico de 'prueba', que en la literatura medieval tiene la connotación de 'esfuerzo', 'empeño' e incluso 'proeza' o 'valentía', y que en la Edad de Oro incorpora la necesidad de repetición, pasando a entenderse como 'prueba reiterada antes de alcanzar la perfección'; 2) 'probar una obra teatral antes de una representación'; 3) 'probar metales', 'comprobar la mena de las monedas' (*ensaye*); y 4) 'escrito, generalmente breve, sin el aparato ni la extensión que requiere un tratado completo sobre la misma materia'. Ésta última acepción no aparece hasta 1884, en la duodécima edición del *DRAE*. Cfr. M. Alvar, «Historia de la palabra *ensayo*», en M. Alvar *et al.*, *Ensayo*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1977, pp. 13-43.

107. Cfr. A. Blinkenberg, «Quel sens Montaigne a-t-il voulu donner au mot 'essais' dans le titre de son oeuvre?» en *Mélanges de Linguistique et Littérature Romanes Offerts à Mario Roques*, París, 1950, vol. I, pp. 3-1; E. V. Telle, «A propos du mot *essai* chez Montaigne», en *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 30, (1968), pp. 225-247.

108. Cfr. ibídem, pp. 229-241.

mémoires» [109]. Por tanto, la palabra *essai* no designaba una clase de textos en la obra de Montaigne, sino una determinada actitud del autor ante la materia que iba a desarrollar, una disposición peculiar de 'esfuerzo' reflexivo sin resultado inmediato, de 'prueba' o 'tanteo' o 'degustación' [110]. Así fue también interpretada por sus lectores, tal como se hace evidente, por ejemplo, en las traducciones de la obra a otros idiomas; éstas constituyen una interesante objetivación de los problemas de la recepción concreta por cuanto ponen al descubierto las dificultades que se suscitan para introducir, en una literatura dada, un texto que en principio le es ajeno [111]. Freytag tradujo los *Essais* al latín llamándolos *tentamina* ('intentos'), y Justo Lipsio los denominó *gustus*, tomando esta palabra francesa en el sentido latino de 'catadura o paladeo del vino' [112].

Por otro lado, como los escritos de Montaigne, además de plantear un modo de conocimiento no conclusivo, derivan hacia la autobiografía, algunos traductores asociaron la palabra *essai* a la dimensión vivencial. Esto es lo que encontramos en la traducción española de Diego de Cisneros, en la que aparecen principalmente expresiones como *experiencias* o *propósitos* [113]; lo que se subraya aquí es la vinculación

109. Esto fue puesto en evidencia por H. FRIEDRICH, *Montaigne*, trad. por R. Rovini, París, Gallimard, 1968, pp. 353-354. Véase también M. COTS, «Los enciclopedistas y el género ensayístico», cit., p. 181, o M. ESCARTÍN, «El ensayo como método de conocimiento en Montaigne y Azorín», en *1616*, VI-VII, (1988), pp. 189-190. Como apunta C. Rey de Guido, la palabra *ensayo* estaba conectada semánticamente con 'experimento', pero no tenía una significación propiamente literaria, o sea, asociada a un tipo especial de textos, para los escritores latinos ni para los griegos, ni tampoco en las distintas lenguas romances (italiano, francés, español), desde su formación hasta el Renacimiento. Cfr. C. REY DE GUIDO, *Contribución al estudio del ensayo en Hispanoamérica*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1985, p. 18.

110. La acepción de *ensayo* como 'intento' o 'esfuerzo' no concluyente llevó a muchos comentadores a ver en esta palabra un reflejo de la modestia de su autor. La Croix de Maine se detiene en este aspecto: «En premier lieu ce titre ou inscription est fort modeste, car si on veut prendre ce mot d'Essaiz, pour coup d'Essay, ou apprentissage, cela est fort humble et rabaissé, et ne ressent rien de superbe ou arrogant». *Premier volume de la Bibliothèque du Sieur de la Croix de Maine...* (1584), recogido en el Apéndice II que P. Villey incluye en su edición de los ensayos de Montaigne. Cfr. P. VILLEY (ed.), «Quelques jugements sur Montaigne (XVI[e] et XVII[e] siècles)», en *Les Essais de Michel de Montaigne*, París, Presses Universitaires de France, 1965 (reimp.), p. 1201. La misma apreciación se encuentra en Scevole de Sainte-Marthe en sus *Éloges des hommes illustres qui depuis un siècle ont fleuri en France dans la profession des lettres*, París, G. Colletet, 1644, p. 147, que deplora que siendo tan interesantes, el autor no hubieradado un título más pomposo y magnífico. Cfr. ibidem, p. 1204. El argumento de la modestia fue además empleado para defender a Montaigne de las acusaciones de que fue víctima por parte de los miembros de la escuela de Port Royal. Véase ibídem, pp. 1213-1214.

111. Cfr. F. CABO ASEGUINOLAZA, *El concepto de género y la literatura picaresca*, cit., p. 277.

112. Cfr. H. FRIEDRICH, *Montaigne*, cit., p. 356.

113. En el siglo XVII Diego de Cisneros realizó entre 1634 y 1636 una traducción al español que no se publicó del primer libro de los *Essais* de Montaigne, titulada *Experiencias y varios discursos de Miguel Señor de la Montaña*. Pero el escritor francés ya era conocido entre algunos españoles cultos, como don Baltasar de Zúñiga, embajador de Francia y Flandes, que tradujo algunos ensayos, y por don Francisco de Quevedo, quien menciona al ensayista francés en varias de sus obras. Según J. Marichal, «el término *essai* no se prestaba entonces a ser traducido por su equivalente literal *ensayo*, y Cisneros se inclinó en un principio por la combinación de *propósitos* y *experiencias* para el título, y en el texto mis-

con la vida, es decir, 'ensayo' se entiende como 'experiencia personal', aludiendo con ello a la experimentación que Montaigne llevó a cabo en torno a su propia vida. Esta asociación del título de la obra con la atención del autor por los asuntos de su propia vida la encontramos también en algunos de los comentaristas de Montaigne [114], siendo precisamente el gusto por la autobiografía lo que ha dado origen a muchas de las alabanzas y de las críticas que ha recibido la obra.

El empleo de la palabra *essai* para dar título a un tipo de texto en prosa en el que se reflexionaba libremente sobre cualquier asunto resultaba sorprendente y requería una explicación, porque hasta el momento sólo se empleaba la palabra *discours* para referirse a la disertación en prosa [115]. Y esta es precisamente la palabra más frecuente con la que los comentadores y traductores aluden a los escritos de Montaigne, intentando así asimilar la obra nueva y extraña al sistema de clases de textos conocido. Un ejemplo claro lo tenemos en Quevedo que asimila la palabra *essai* a otra más familiar como *discurso* [116]; en este caso, ha funcionado el concepto de «horizonte de expectativas», definido por H. R. Jauss como la suma de conocimientos, comportamientos e ideas preconcebidas que encuentra una obra en el momento de su aparición y a merced de la cual es valorada; es decir, que el contexto histórico de recepción actúa como transfondo desde el que se entiende todo texto [117]. Así, y según A. Carballo Picazo, el término *discurso* tenía, entre los escritores españoles del Siglo de Oro, un significado próximo al de 'ensayo'; para demostrarlo cita la definición que da Covarrubias en su *Tesoro de la lengua*, de donde extrae que «el discurso tiene mucha semejanza con la conversación» y

---

mo tradujo *essais* por *propósitos*. Más tarde, quizá por influjo de Quevedo, que había traducido *essais* por *discursos*, cambió el título tachando la palabra *propósitos* y añadiendo *varios discursos*, mientras en el texto sustituyó casi siempre *propósitos* por *experiencias*. En el título dado a su traducción, Cisneros recogió acertadamente tanto el elemento discursivo como el aspecto «experiencial» («vivencial») de los *Essais*, e intensificó así al mismo tiempo el carácter personal de la obra de Montaigne». Cfr. J. MARICHAL, «Montaigne en España», en *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, cit., pp. 70-71; para el estudio de las peculiaridades de la traducción de Cisneros, véase pp. 62-81.

114. La Croix de Maine dice: «Si on le prend pour essais ou experiences, c'est à dire discours pour se façonner sur autruy, il sera encores bien pris en cette façon: car ce livre ne contient autre chose que'une ample declaration de la vie du dit sieur de Montagne, & chaque chapitre contient une partie d'icelle...». Cfr. P. VILLEY (ed.), «Quelques jugements sur Montaigne (XVI^{e} et XVII^{e} siècles)», en *Les Essais de Michel de Montaigne*, cit., p. 1201.

115. Los contemporáneos de Montaigne escribían *discours*, como las *Serées*, de Guillaume Bouchet (1584), las *Bigarrures*, de Etienne Tabourot (1584) y las *Matinées*, de Nicholas Cholières (1585). Cfr. P. BURKE, *Montaigne*, cit., p. 91.

116. En su defensa de Epicuro (*Nombre, origen, intento, recomendación decencia de la doctrina estoica*, Madrid, 1635), Quevedo dice: «Dará fin a esta defensa la autoridad que en francés escribió, y se intitula *Essais o Discursos*, libro grande que quien por verle dejar de leer a Séneca y a Plutarco, leerá a Plutarco y a Séneca». Según M. Alvar, «lo de *discurso* es exclusivamente versión de Quevedo» (cfr. «Historia de la palabra ensayo», cit., p. 37), lo cual quiere decir que el escritor español acude a un término que le resulta familiar para designar una obra de la que aún no existe un referente cognitivo que la identifique.

117. Cfr. H. R. JAUSS, *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976, pp. 169-171.

recuerda que «Montaigne pretendía dar a los *Essais* carácter conversacional» [118]. Por tanto, la palabra *discurso* se empleó en las traducciones al español de la obra de Montaigne y en las traducciones al italiano con la idea de destacar el tono dialogal o coloquial característico de este nuevo tipo de escritos [119]. Esta aproximación de lo discursivo a lo conversacional aparece también en una de las últimas acepciones de la palabra *discurso* en el *Diccionario de Autoridades* [120].

Pero existe otro motivo para el empleo de la palabra *discurso* como sinónimo de *ensayo*. Hemos podido comprobar que tanto en el citado diccionario de 1732 como en el actual de la lengua española el término *discurso* se relaciona, entre otras cosas, con la facultad racional [121], de manera que su utilización para traducir *essai* deriva del hecho de que, en este tipo de meditaciones argumentadas, el entendimiento pone en marcha su tercera operación, la facultad *discursiva* o razonadora, por la cual se infieren unas cosas de otras; por tanto y desde nuestro punto de vista, el empleo de la palabra *discurso* como sinónimo de ensayo se debe no sólo a que esta clase de textos se puede interpretar como 'conversación' sino también y, sobre todo, porque en ella se da una 'argumentación' propiamente dicha.

Otra de las palabras que sirve a los traductores para verter al latín el sentido del título de los *Essais* es *commentarii*, con lo que, según M. Fumaroli, se pretendía dar la idea de 'glosa al margen de un texto' [122]. Si tenemos en cuenta esta perspectiva, el ensayo como clase de textos se entiende también como desarrollo de un

118. Cfr. A. Carballo Picazo, «El ensayo como género literario...», cit., p. 99. Según Covarrubias, *discurso* es «la corrida que se haze a una parte y a otra; tómase por el modo de proceder en tratar algún punto o materia, por diversos propósitos y varios conceptos». Según esta definición, discurso es una reflexión marcada por la *libertad*; discurso implica discurrir, que es ir de una parte a otra. Como luego veremos en el capítulo dedicado a la forma del ensayo, ésta depende del libre fluir del pensamiento del escritor, que engarza constantemente digresiones al hilo de su argumentación.

119. Recuérdese que Diego de Cisneros también había empleado esta palabra en su traducción; Girolamo Naselli traduce: *Discorsi morali, politici e militari del molto illustre signore Michiel di Montagna*, Ferrara, 1590. Casi cuarenta años más tarde, Girolamo Canini utiliza las dos palabras en su traducción: *Saggi di Michel Sig. di Montagna, overo Discorsi naturali, politici e morali*, Venecia, 1633. Véase A. Carballo Picazo, «El ensayo como género literario...», cit., p. 100, n. 19.

120. discurso: «razonamiento, plática o conversación ponderada y dilatada, sobre alguna materia. Lat. *disserta sermocinatio*». Cfr. Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1969.

121. En el *Diccionario de Autoridades* leemos las siguientes acepciones de ***discurso***: «Facultad racional con que se infieren unas cosas de otras, sacándolas por consecuencias de sus principios. Lat. *Facultas discursiva. Ratiocinium*. ***Discurso***: Se toma también por el acto de la facultad discursiva. Es la tercera operación del entendimiento. Lat. *Discursus*. ***Discurso***: vale también reflexión sobre algunos principios y conjeturas, y sospecha o imaginación que se forman en virtud de ellas sobre alguna cosa. Lat. *Raciocinatio. Meditata reflexio*». En cuanto al actual *Diccionario de la lengua española* reproduce la primera acepción citada y después añade: ***discurso***: «reflexión, raciocinio sobre algunos antecedentes o principios // Serie de palabras y frases empleadas para manifestar lo que se piensa o siente».

122. Cfr. M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Librairie Droz, 1980, p. 465.

comentario, exégesis, interpretación, etc. de lo ya dado, sea una realidad personal, cultural, social, etc.

De este breve análisis podemos deducir las varias dimensiones significativas que están implícitas en la palabra *ensayo*: designa un tipo de texto en el que se da un modo de conocimiento no conclusivo (una 'prueba' o 'tanteo'), que se lleva a cabo a través del empleo de la reflexión y el razonamiento (desarrollado a modo de comentario o interpretación), en el que se reflejan aspectos vivenciales o de la experiencia personal y en el que predomina cierto tono conversacional. Este conjunto de rasgos, asociados intuitivamente por los lectores a la palabra que da título a una obra concreta, constituye una primera aproximación al referente cognitivo de la clase de textos llamada ensayo. Los lectores de los escritos de Montaigne, sus traductores y comentadores, establecieron con la sola interpretación del título, algunos de los elementos básicos, pragmáticos, formales y de contenido, de lo que iba a convertirse en una clase literaria es decir, en un modelo que orientará los principios de producción y de recepción de un determinado tipo de textos. Como dijimos, toda clase de textos se constituye históricamente a partir de las relaciones entre el *régimen autorial* y el *régimen lectorial*, pero es éste último el que, en definitiva, es el responsable de la fundamentación de una clase literaria y de su institucionalización en el ámbito de la comunicación.

Uno de los caminos más seguros para trazar el proceso por el que la palabra *ensayo* se convierte en la denominación de una categoría de textos es la investigación de la historia de sus acepciones en los principales diccionarios y enciclopedias de Europa. M. Cots ha hecho este estudio en lo relativo a Francia e Inglaterra y en el ámbito hispánico tenemos que agradecérselo al profesor M. Alvar. Tomando como punto de referencia estos trabajos, haremos una breve reseña de los principales hitos en el proceso de institucionalización del ensayo como clase de textos. El primer lugar donde el término *essay* se asocia a una clase de escritos es en Inglaterra, de la mano de Bacon; muy pronto, después de la traducción que G. Florio hizo de los *Essais* de Montaigne (1603), muchos escritores se adueñaron de la palabra y empezaron a escribir ensayos (W. Cornwallis, Cowley, Temple, J. Dryden, etc.); por tanto, la primera vez que dicho término designa una clase de textos será en un diccionario inglés, la *Cyclopaedia or an Universal Dictionary of Arts and sciences*, de Ephraim Chambers (Londres, 1728). A partir de entonces, *essayist* se generaliza para designar «al escritor que en revistas y publicaciones periódicas, trataba temas de crítica, de moral, de ciencia o de arte, brevemente y sin profundizar», sobre todo a partir de los breves escritos que Addison o Steele, que publicaron en periódicos como *The Spectator* (1711) o *The Tattler* (1709), de gran éxito y proliferación [123].

123. Cfr. M. COTS, «Los enciclopedistas y el género ensayístico», cit., p. 182. Véase también A. BIOY CASARES, «Estudio preliminar» a *Ensayistas ingleses*, Barcelona, Éxito, 1960, pp. XII-XVIII, donde se da cuenta de otras publicaciones periódicas parecidas, como *The Rambler*, de S. Johnson o *The Bee*, de Goldsmith. En España, estas publicaciones periódicas aparecen mucho más tarde. Claramente inspiradas en las revistas inglesas, la primera que aparece en nuestro país es el *Duende especula-*

En este sentido, cabe citar el testimonio de D. Hume, que divide a «la parte elegante de la humanidad» en dos grupos, los doctos y los conversadores, congratulándose de que sus ensayos estén contribuyendo a aproximar los dos mundos; con ello nos da un precioso dato sobre la conciencia de este escritor de estar escribiendo en un registro distinto al de sus tratados filosóficos:

> ... con este fin, no sé de nada que pueda ayudar más que estos ensayos con los que trato de entretener al público. Y desde este punto de vista, me considero como una especie de embajador que proviene del mundo del estudio y que viaja al de la conversación. Siempre consideraré que es mi deber constante el fomentar las buenas relaciones entre estos dos estados, tan dependientes el uno del otro. Trataré de hacer saber a los doctos lo que sucede en la vida de compañía, y procuraré también importar al mundo de la compañía las ventajas que encuentre en mi propio país y que sean aprovechables para su uso y entretenimiento [124].

En Francia, en cambio, la palabra *ensayo* no tuvo tanto éxito y siguieron escribiéndose *discours*, aunque Montaigne todavía era muy estimado en los dos primeros tercios del siglo XVII [125]. Es a finales de este siglo cuando surge un movimiento

---

tivo sobre la vida civil, de Juan Antonio Mercadal (1761), a la que seguirán *El Pensador*, de Clavijo y Fajardo y *El Censor* (1781-1787), hasta llegar al *Duende satírico* de Larra en 1828. Los títulos de estas revistas hacen referencia a un seudónimo significativo «de un carácter que hace el papel de autor y representa una perspectiva crítica para la observación de la sociedad mediante una técnica de distanciamiento, con ánimo de comunicar al público las observaciones del crítico en una serie de artículos sueltos de carácter misceláneo»; lo peculiar de estos ensayistas es que enmascaran su propio yo, dirigiéndose a sus lectores a través de una primera persona ficticia, con lo que se abarca tanto la dimensión personal como la dimensión objetiva. Cfr. J. ESCOBAR, «El ensayo en las Revistas Españolas del siglo XVIII: espíritu crítico y caracterización de autor», en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, p. 483, n. 1 y pp. 489-490. Un resto de esta actitud lo encontramos en el ensayo de J. Ortega y Gasset titulado «Tierras de Castilla», donde el que habla por boca del autor es un personaje llamado Rubín de Cendoya. Cfr. J. ORTEGA Y GASSET, *El Espectador. I*, Madrid, Espasa Calpe, 1980, pp. 55-65.

124. Cfr. D. HUME, «Sobre el ensayismo», en *Sobre el suicidio y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 27. Según Hume, «los doctos han escogido para sí las más altas y difíciles operaciones de la mente, las cuales requieren tiempo y soledad y no pueden perfeccionarse sin larga preparación y riguroso esfuerzo. El mundo de los conversadores es el de aquellos que tienen una disposición sociable, un gusto por lo placentero y una inclinación a ejercicios del entendimiento menos onerosos y más fáciles, a reflexiones obvias acerca de asuntos humanos, y a la observación de los defectos o perfecciones de los objetos que los rodean. Estos temas no se presentan con suficiente amplitud cuando se vive en soledad, sino que requieren compañía y conversación con nuestros prójimos para que la mente pueda ejercitarse en ellos. Y esto hace que la humanidad busque un trato social en el que cada individuo expone sus pensamientos y observaciones como mejor puede, y donde se da y se recibe información y placer». Cfr. *ibídem*, pp. 25-26.

125. Los *Ensayos* continuaron imprimiéndose cada dos o tres años y varios filósofos e intelectuales heterodoxos de la época, como J. P. Camus, P. Gassendi, F. La Mothe Le Vayer, G. Naudé o C. de Bergerac se declararon admiradores de Montaigne, sobre todo por su rechazo de las autoridades y por su relativismo cultural. Cfr. P. BURKE, *Montaigne*, cit., pp. 91-92 y P. VILLEY, «Quelques jugements sur Montaigne», en *Les Essais de Montaigne*, cit., p. 1201-1210.

en contra del creador del ensayo y la razón se debe, según H. V. Routh, a la reacción conservadora que se opera en aquel país después de las guerras civiles originadas por las disensiones religiosas. Las jóvenes generaciones se alejan del modo de pensar montaigniano, escéptico e individualista, presidido por la razón y la experiencia personal, y prefieren confiar en las autoridades y en la visión unidireccional del dogma cristiano. Esta actitud se refuerza por el hecho de que la cultura se centraliza exclusivamente en los llamados *salones*, institución cortesana típica del absolutismo monárquico que impide la privacidad del libre pensamiento, llevando a los intelectuales a encauzar sus esfuerzos y personalidad en la brillantez y el preciosismo de la forma [126]. Además, Montaigne empieza a ser acusado de heterodoxia religiosa [127] y a ser criticado por la construcción digresiva de sus escritos [128]. Estas críticas surtieron efecto y los *Ensayos* no se volvieron a publicar en Francia entre 1669 y 1724.

Será en el siglo XVIII cuando Montaigne sea redescubierto y admirado en Francia: D. Diderot estimará sus ensayos precisamente a causa del desorden, interpretándolo como espontaneidad, y será considerado por Voltaire y otros como un *philosophe* [129]. Si en 1690 el concepto de ensayo era aún muy impreciso en este país, en 1755 D'Alambert, en el V tomo de su *Enciclopedia*, precisará ciertas características de esta clase de textos, como la brevedad, la ausencia de profundidad y la posibilidad de abordar todo tipo de temas. Los enciclopedistas, como Montesquieu, Du Marsais, Jaucourt, Marmontel, Mallet, Voltaire, Rousseau o Diderot entendieron, en sus colaboraciones para la *Enciclopedia*, el concepto de ensayo como un esbozo en el que la materia es presentada sin erudición ni rigor sistemático, y extendieron este concepto al resto de sus producciones escritas [130]. En todos estos casos, los autores tienen conciencia de que se trata de un tipo de textos que se opone a otras formas de argumentación donde la materia está tratada con sistematicidad y exhaustividad, tales como el tratado o la suma, que son estudios eruditos, extensos y normalmente monográficos.

---

126. Cfr. H. V. ROUTH, «The origins of the essay compared in french and english literature», en *Modern Language Review*, 15 (1920), p. 33 y ss.

127. La acusación de ateísmo prospera sobre todo a partir de que el obispo Bossuet predicara en contra suya. También B. Pascal criticó a Montaigne en sus *Pensées*, a causa del «estúpido proyecto» de retratarse a sí mismo y por sus «actitudes completamente paganas hacia la muerte», y N. Malebranche, filósofo cartesiano y teólogo católico lo atacó por su escepticismo y puso en entredicho su ortodoxia religiosa. En 1676 los *Ensayos* fueron incluidos en el Índice romano (en España ya habían sido incluidos en 1640). Cfr. P. BURKE, *Montaigne*, cit., 93-94 y P. VILLEY, «Quelques jugements sur Montaigne», cit., pp. 1214-1220.

128. Un importante escritor Guez de Balzac (1597-1654) criticaba a Montaigne porque sus argumentaciones quedaban interrumpidas por digresiones; Charles Sorel (1602-1674) se lamentaba de que los ensayos carecieran de orden y conexión. Cfr. VILLEY, ibidem, pp. 1211-1213.

129. Cfr. P. BURKE, *Montaigne*, cit., pp. 95-96.

130. Cfr. M. COTS, «Los enciclopedistas...», cit., pp. 183-187. Se ofrece una lista de las obras que estos autores titularon 'ensayos', así como un interesante estudio del concepto que ellos mismos tenían del tipo de textos que estaban escribiendo, como una composición ajena a los cánones de la disertación académica.

Al influjo francés se debe el hecho de que la acepción que primero llegue a España sea la de 'estudio provisional e incompleto de carácter histórico o científico' [131]. Pero, según señala J. Marichal, la palabra *ensayo* aparece con un sentido específicamente *literario* en 1818, en la antología de A. Anaya, *An Essay on Spanish Literature*, donde se dice que algunas de las *Cartas marruecas* de J. Cadalso son propiamente 'ensayos'; el término se generaliza a mediados del siglo XIX, cuando Lista publica sus *Ensayos literarios y críticos* (Sevilla, 1844) y Quadrado sus *Ensayos religiosos, políticos y literarios* (1853) [132]. En este sentido, puede resultar muy ilustrativo el prólogo que José del Perojo antepone a sus *Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania* (1875), que es recogido por P. Aullón de Haro por el interesante planteamiento que el autor hace de las relaciones entre *estudio, crítica* y *ensayo*, en un momento de la historia en que esta clase de textos se está implantando en nuestro país:

> [es] el estar concretados estos estudios a la cultura alemana, lo que justifica plenamente el que los llame en *Alemania*, y el haber introducido en los estudios, que sobre la cultura de aquel gran pueblo hago, ideas propias, aventuradas muchas y erróneas no pocas, pero que impedían ya a mi pluma escribir la palabra estudio, y me obligaban al de *ensayo*, que no con pequeño recelo he aceptado, pues entiendo la palabra en su verdadera significación, en la inglesa *essay*, y bien me apercibo de la mucha gravedad que semejante empresa trae consigo. He vacilado largo tiempo, he pensado mucho, y habiendo ganado la convicción de que aquello que se escribe examinando alguna cosa o exponiendo alguna doctrina, dice la natural lógica que se llame *crítica;* y que si se unen al examen y a la exposición, consideraciones que no salen del círculo que abraza el objeto que se trata y que son más bien ampliaciones, corresponde el nombre de *estudios;* y, por último, que cuando además de estas dos cosas, pone el que escribe de su parte algo propio, bueno o malo y diferente de lo que estudia y de lo estudiado, como señaladamente he hecho yo en el artículo primero, en la primera parte del que trata de Heine, en el de Schopenhauer, y asimismo en el del Naturalismo y en el del objeto de la Filosofía en nuestros tiempos, es menester cambiar aquellas denominaciones por el de *ensayo* que acusa, además del objeto sobre que se hace, algo que se *ensaya*, lo que claramente quiere decir

131. Según esta acepción, normalmente se considera que la primera obra que en español lleva en su título la palabra *ensayo* es el *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles* de Juan Antonio Pellicer (Madrid, 1778), que es una especie de catálogo de traductores españoles. Sin embargo, D. T. Gies y R. P. Sebold remontan la fecha a un punto más temprano: en 1723, Andrés González de Barcia Carballido y Zúñiga escribe un *Ensayo cronológico para la historia general de la Florida*. Cfr. D. T. Gies y R. P. Sebold, «Introducción» al primer suplemento del t. IV de la *Historia y crítica de la literatura española*, dirigida por F. Rico, Barcelona, Crítica, 1992, p. 18.

132. Según J. L. Gómez Martínez, la primera vez que aparece en España la palabra *ensayo* como título de un libro es en 1739, en la obra de Mayans y Syscar titulada *Ensayos Oratorios*. Cfr. J. L. Gómez Martínez, *Teoría del ensayo*, cit., p. 26, n. 17.

que contiene cosas que no son admitidas todavía y que se ofrecen al lector para que las apruebe o las desapruebe [133].

Como puede observarse en este texto, la palabra *ensayo* se refiere un modo de plantear y presentar las materias, haciendo hincapie en la aportación subjetiva y personal y, por tanto, en la condición provisoria, no definitiva de cierta parte del contenido, aquélla que se enmarca en el ámbito de la opinión. Por otro lado, cabe subrayar la mención de un rasgo muy especial del ensayo: la libertad concedida al lector como dueño de asumir o discrepar de las ideas que se le ofrecen.

En definitiva, la acepción de la palabra *ensayo* como nombre de una clase de textos sólo se incorpora al *Diccionario de la lengua española* en la edición de 1884, donde se define como «escrito generalmente breve, sin el aparato ni la extensión que requiere un tratado completo sobre la misma materia» [134]. Según J. Marichal, entre 1888 y 1892, Leopoldo Alas Clarín en sus *Ensayos y revistas* elimina la especificación temática y utiliza la palabra *ensayo* como término alusivo a una clase de textos escritos [135]. La generalización y especificidad de la palabra *ensayo* para designar un escrito argumentativo en prosa de vocación literaria vendrá definitivamente con la llamada generación del 98.

Hasta ahora hemos visto el proceso por el cual la palabra *ensayo* empieza a ser empleada como marbete indicador de una clase de textos; esto sucede cuando empieza a servir para orientar los principios de la producción y de la recepción de un tipo de textos en prosa que se caracterizan por ser de extensión media y en los que la reflexión personal, asistemática y no exhaustiva, acerca de un problema de debate general, sirve para la manifestación de la personalidad del yo; esa reflexión se realiza sin el rigor de la argumentación silogística y a través de una expresión que es una mezcla de estilo llano y cuidado; en algunas manifestaciones muy concretas el autor se distancia encarnándose en un personaje a través del que indirectamente ejerce su meditación o crítica. Sin embargo, la situación no resulta tan clara como la hemos expuesto, pues, si echamos un vistazo a cualquier repertorio bibliográfico en el que se especifiquen las obras que llevan en su título la palabra

133. Cfr. J. DEL PEROJO, *Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania*, Madrid, Imprenta Medina y Navarro, 1875, pp. X-XI, cit. por P. AULLÓN DE HARO, *El ensayo en los siglos XIX y XX*, cit., p. 112.

134. Cfr. M. ALVAR, «Historia de la palabra *ensayo*», cit., p. 17

135. Cfr. J. MARICHAL, *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, cit., p. 14. Es de destacar que, según anota Leopoldo Alas en la nota crítica que redacta a propósito de *Ariel*, el texto de J. Enrique Rodó, en 1900 este tipo de escritos era todavía poco conocido: «*Ariel* no es una novela ni un libro didáctico; es de ese género intermedio que con tan buen éxito cultivan los franceses, y que en España es casi desconocido». Cfr. L. ALAS, «Estudio crítico», en J. E. RODO, *Ariel*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 28. El propio 'Clarín' utiliza términos diferentes para referirse a sus escritos, *preludios, paliques, cavilaciones, solos, ensayos, lecturas, revistas, confidencias, folletos* y no todos ellos designan lo que actualmente conocemos como 'ensayos'. Para este problema, véase P. L. ULLMAN, «Clarín: ensayos, solos, paliques. A question of genre», en *Los Ensayistas*, 14-15 (1983), pp. 113-119.

ensayo, podremos comprobar que muchas de ellas no se ajustan a los principios que acabamos de señalar; antes al contrario, se puede decir que no tienen nada que ver con el modelo de ensayo propuesto por Montaigne y que se asentó en la tradición que brevemente hemos reseñado. Esta confusión se debe a un problema originado en el ámbito del receptor, una de cuyas peculiaridades es la indeterminación, es decir, la comprensión y las definiciones que los diversos receptores hagan de una determinada obra o clase de textos pueden no ser unánimes [136]. En el caso del ensayo esta situación ha sido evidente, pues el referente cognitivo implícito en la palabra *ensayo* se ha interpretado de forma dispar en contextos diferentes. Mientras que en Francia la obra de Montaigne sirvió para estabilizar «la designación, cuasi profesional ya, de *moralista*» [137], en otros países y hasta finales del siglo XVIII la voz *essai* y sus correspondientes en inglés y alemán, *essay* y *versuch*, perdió su propio sentido y se dilató tanto que sirvió para amparar todo tipo de tratados, de filosofía, de historia, de geometría, de espiritualidad, de economía, de moral, de arte, etc., que incorporan esta palabra a su título [138].

En España esta situación no fue muy distinta, aunque tuvo lugar más bien en el siglo XIX. Como Montaigne no fuera muy conocido en nuestro país, los escritos no ficcionales de carácter ético, crítico o autobiográfico que se redactaron durante el siglo XVIII llevan en los títulos palabras como *informe*, *memoria*, *discurso*, *teatro*, *oración*, *carta*, como es el caso de Feijóo o Jovellanos. Sólo a finales del siglo aparece la palabra *ensayo* en la portada de algunos repertorios bibliográficos, pero es en la centuria siguiente cuando toma carta de naturaleza y empieza a servir para titular textos de muy variada índole, políticos, económicos, morales, de ciencias naturales, etc. [139], salvo raras excepciones como las que hemos mencionado arriba.

---

136. Recordemos que W. Iser decía que «en la relación entre texto y lector (...) no se da de antemano la necesaria definición común». Cfr. W. Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987, p. 111.

137. E. D'Ors, «Pensar por ensayos», en *Clavileño*, 19, (1953), p. 1.

138. Véanse los repertorios de obras en los tres idiomas que M. Alvar atrae con el fin de ilustrar la extensión del uso de la palabra *ensayo* en tratados de amplitud variable, pero ajenos a la noción moderna de ensayo que deriva de Montaigne. Cfr. M. Alvar, «Historia de la palabra ensayo», cit., pp. 32-36.

139. Cfr. M. Alvar, ibidem, pp. 36-38. Un ejemplo de la confusión que estas obras han generado entre críticos y lectores es el estudio de J. Pérez U. que busca perfilar una «noción histórica de ensayo» tal como se entendió desde 1778 hasta 1881. El método que sigue es el de analizar las obras que incorporan a sus títulos la palabra *ensayo* y después contrastarlas con la acepciones de esta palabra en algunos diccionarios y con las definiciones de algunos críticos. Como resultado, llega a la conclusión de que los ensayos escritos en español no son breves, sino de gran volumen; no son informales, sino que obedecen a un plan orgánico y tiene pruebas científicas o filosóficas; no son ligeros; su estilo es «castizo por lo común, tendiendo a la claridad y a la sencillez»; y son didácticos. Cfr. J. Pérez U., «En busca de una noción histórica de ensayo», en *Cuadernos Americanos* (México), 4, XXXVIII (1978), pp. 96-112. Este estudio es una muestra de cómo la clase de textos que llamamos ensayo ha estado sometida a graves confusiones, pues las obras que cita J. Pérez no son propiamente ensayos, según los rasgos que en este trabajo consideramos propios del referente de esta clase de textos, sino estudios o tratados documentados y con voluntad más o menos sistemática.

Se trata, sin embargo, de estudios expositivos, generalmente extensos, que siguen un plan orgánico, tienen un carácter más o menos científico (utilizan aparato crítico) y su finalidad es didáctico-informativa; falta en ellos la nota personal y la dimensión de lo opinable.

Por tanto, esta utilización de la palabra *ensayo* para titular obras muy alejadas de la primera intención de Montaigne constituye un problema del régimen lectorial; en este caso, con una peculiaridad: que lo que se ha adaptado libremente ha sido el título, no la forma y actitud de la obra de Montaigne, hecho que se ha explicado desde distintos puntos de vista. El profesor P. Aullón de Haro ha subrayado la gran potencialidad que tiene el término *ensayo* para ser neutralizado respecto a cualquier materia que se desee tratar, pues depende, no de ésta, «sino de cierta actitud o cierta perspectiva que el autor ante ella adopte y, naturalmente, lo que él mismo por tal cosa entienda». En este sentido, dicha actitud está conectada con «el destacadísimo rasgo semántico del término ensayo que se refiere a prueba, tentativa o intento, a realización que no agota su objeto, no definitiva o no acabada», pues dicho rasgo «es asimilable tanto al ensayo literario como al ensayo científico y sus variedades eruditas y tecnológicas» [140]. De estas palabras se concluye que la gran disparidad que existe entre las numerosas obras que incorporan la palabra *ensayo* a su título se debe a que lo ensayístico es entendido como una 'peculiar actitud' del autor hacia la materia que trata, no como un conjunto de rasgos semánticos, sintácticos y pragmáticos, es decir, no se concibe el ensayo como una clase de textos delimitable en sus características. En esta misma línea, para R. Bensmaïa, el auge de la ciencia experimental y el gusto filosófico por la observación concreta de los hechos que se desarrolla desde finales del siglo XVI hasta nuestros días hizo que una palabra polisémica como *ensayo* pudiera significar para filósofos, profesores y científicos tanto una prueba (experimental, moral, física), como un examen (de conciencia, de fuentes) o un ejercicio [141]. Julián Marías va más allá y señala que el empleo de la palabra *ensayo* en los títulos de libros como el de J. Locke procede de la actitud típica o general del filósofo en el empirismo inglés del siglo XVII: no siguen el modelo de Montaigne, sino el de Bacon y lo que pretenden es dejar claro desde el mismo título que se trata no de la exposición de una doctrina ya hecha (a la manera de la *meditatio* cristiana o el *comentario* medieval), sino de «una indagación particular, sobre un tema *elegido* y con un método propio, de la cual se *comunican* a la vez los resultados y el procedimiento» [142].

---

140. Cfr. P. Aullón de Haro, *Teoría del ensayo*, cit., p. 120-121.

141. Cfr. R. Bensmaia, *The Barthes Effect. The Essays as Reflective Text*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, p. 96.

142. Cfr. J. Marías, «Los géneros literarios en filosofía», en *Ensayos de teoría*, Barcelona, Barna, 1954, pp. 18-19. Esta actitud contrastará con el espíritu de sistema del idealismo alemán del siglo XVIII, donde se aspira a que lo dicho sea la clave de lo real en su integridad, tal como se realiza y actualiza en la mente del filósofo.

Desde nuestro punto de vista, para encontrar una respuesta que aclare esta situación no sólo hay que tener en cuenta la actitud del autor, sino los dos polos de la comunicación que intervienen en la delimitación del concepto de *clase de textos*, polos que son independientes de la 'persona' con la que en un caso determinado puedan verse relacionados. Es decir, el régimen lectorial no deja de serlo por el hecho de que sea un escritor aquél a quien lo encontramos asociado en un momento dado [143]. Esto resulta especialmente interesante en nuestro caso, pues el escritor que incluye la palabra *ensayo* en el título o subtítulo no siempre la emplea como indicio paratextual a través del que situar su obra en las coordenadas de una determinada clase de textos, sino que, como señala F. Cabo Aseguinolaza, lo que procura es «favorecer una determinada posición para el lector. La posición desde la que deberá desarrollar su parte en el diálogo con la obra» [144]. Desde esta perspectiva, la presencia de la palabra *ensayo* en el título de obras más o menos científicas de moral, de economía, de filosofía, de historia etc. sirvió para sugerir al receptor una determinada actitud lectora: la de que el texto al que se enfrentaba no era más que una prueba o tentativa, por tanto, no debía exigir ni exhaustividad científica ni resultados concluyentes, aunque en realidad *sí* le fueran ofrecidos. Por tanto, el título de estos tratados y estudios serios sobre materias diversas era, por lo general, un mecanismo para solicitar la benevolencia del receptor, no un índice paratextual para situar el texto en una serie [145].

La notable difusión de la palabra *ensayo* (así como *essai, essay o versuch*) para titular tratados de todo tipo, ajenos a la forma e intención primera que Montaigne diera a sus *Essais*, ha tenido como consecuencia cierta difuminación de los límites precisos del ensayo como clase de textos. Esta situación histórica ha sido, por otra parte, reiterada y difundida por alguna teoría y crítica literaria, lo que ha contribuido a crear la idea de que el marbete *ensayo* no es el nombre de una clase de textos definida, sino, como apuntara Gómez de Baquero «un cajón de sastre donde entra todo lo que no tiene clasificación en otra parte» [146]. Esta actitud implicaría que la palabra *ensayo*, cuando se emplea en la proposición 'x es un ensayo', carece de referente cognitivo preciso, que se trata de una palabra ambigua bajo la que se agrupan todas aquéllas obras que no tienen cabida en otras clases de textos. Una muestra de la confusión existente respecto a las obras que se consideran ensayos es la ya citada recopilación que P. Aullón de Haro hace en los volúmenes donde recoge la producción intelectual española de los siglos XVIII, XIX y XX, donde agru-

143. Cfr. F. Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, cit., p. 269.

144. Cfr. ibídem, pp. 270-271.

145. En esta línea está la segunda explicación que aporta J. Marías, para quien este título estaba en función de los lectores a los que iban dirigidos los escritos filosóficos que se titulaban *ensayos*. En ellos no se planteaba una *quaestio* destinada a un grupo de escolares, sino que los libros de Leibniz, de Clarke o de Locke estaban dedicados a un público *disperso* de lectores, pertenecientes a una minoría internacional: *scholars, savants*, o sea, una minoría culta de clase media. Cfr. J. Marías, «Los géneros literarios en filosofía», cit., p. 19.

146. Cfr. E. Gómez de Baquero, «El ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos», cit., p. 140.

pa bajo el rótulo de *géneros ensayísticos,* tanto verdaderos ensayos en el sentido montaigniano, como estudios de historiografía literaria, de filología, de política, de ciencias jurídicas, sociológicas y económicas, de filosofía, etc. No obstante, esta relativa mezcla o desorden es preferible al desolador término *non fiction* con que se agrupa en los ámbitos anglosajones todo lo que no es clasificable directamente como ficción. Lo que estas posibles soluciones dejan claro es la dificultad que surge a la hora de establecer el referente cognitivo que recubre la utilización de la palabra *ensayo* cuando sirve para designar un determinado tipo de textos. Esta dificultad hunde sus raíces en las condiciones históricas y pragmáticas por las que dicha palabra empieza a ser interpretada por los lectores y a ser empleada para dar título a obras muy diferentes, tal como hemos reseñado brevemente en este apartado. El conjunto de rasgos que van a definir la clase de textos que hoy denominamos ensayo se establece a partir de lo Poglioli ha llamado una *unwriten poetics* [147]. A diferencia de otras clases de textos, cuyas coordenadas expresivas y referenciales han sido minuciosamente explicadas en tratados y manuales, el ensayo ha carecido de tradición teórico-crítica desde el momento de su nacimiento, lo que ha dado lugar a que los rasgos que lo configuran como clase de textos se hayan establecido libremente en el ámbito de la comunicación literaria y no literaria.

La obra de Montaigne despertó, por su forma, expresión y actitud cognoscitiva implícita, la admiración y, como consecuencia, la imitación del modelo textual que proponía; se empezaron a escribir ensayos, o sea, escritos más o menos breves, en los que se exponía y justificaba una opinión subjetiva sobre cualquier tema de debate general; dicha opinión estaba sujeta a las circunstancias temporales y autobiográficas del autor, que no seguía en su exposición un plan previo, sino el libre fluir de su pensamiento; el estilo era cuidado pero próximo al de la amistosa conversación y sin un plan organizativo explícito. La proliferación de este tipo de escritos constituyó, como hemos dicho, el primer paso para la institucionalización del ensayo como clase de textos en el ámbito de la comunicación escrita. Sin embargo, para otro tipo de lectores, entre los que predominaban científicos, profesores, filósofos, etc., el aspecto que más llamó la atención de la obra de Montaigne fue lo acertado de su título, la modestia implícita en la palabra *ensayo*, que significaba 'prueba' o 'tentativa' sin resultado concluyente o definitivo. Desde esta segunda perspectiva, empezaron a escribirse obras en cuyo título figuraba también la palabra *ensayo*, pero se trataba de obras más o menos técnicas o eruditas, sobre temas históricos, filosóficos, de ciencias naturales, económicos, etc.; su exposición estaba sujeta a un plan orgánico o a un método y su finalidad era didáctico-informativa. En estas obras, normalmente de gran extensión, faltaba la nota personal y los aspectos subjetivos de la

147. Poglioli diferencia las preceptivas escritas de las preceptivas o poéticas *no* escritas ni formuladas explícitamente (*unwritten poetics*). Cfr. R. POGLIOLI, «Poetics and Metrics», en *Comparative literature. Proceedings of the IInd Congress of the ICLA*, Chapel Hill, 1959, I, pp. 192-204, cit. por C. GUILLÉN, «Luis Sánchez Ginés de Pasamonte y el descubrimiento del género picaresco», en *El primer siglo de oro*, cit., p. 205.

opinión se eliminaban a favor de pruebas de índole demostrativa. Sin embargo, se titulaban *ensayos* porque esta palabra servía de índice paratextual para sugerir la modestia del autor y solicitar la benevolencia del receptor; se condicionaba así la actitud del lector, que había de ser indulgente con un escrito que no pretendía ser más que una aportación al caudal del saber. Por tanto, en este segundo tipo de obras la palabra *ensayo* del título simplemente establecía las coordenadas para una determinada recepción benevolente, situando al lector en el marco de referencia de los escritos antes descritos [148]. Estas divergencias en el plano del régimen lectorial son las que han ocasionado las confusiones que surgen a la hora de clasificar las obras concretas. En los dos grupos predomina la dimensión intelectual sobre la imaginativa, pero difieren en los aspectos fundamentales, como hemos señalado. El ensayo moderno tal como lo estamos estudiando en este trabajo procede de la primera recepción de los *Essais* de Montaigne, es decir, aquélla que valora los aspectos personales y afectivos, la argumentación de la propia opinión subjetiva y circunstancial, justificada en diálogo con el lector y nunca elevada a verdad general, la elegancia en el estilo y la libertad en la composición. Estos rasgos son los que, a nuestro parecer, únicamente deben constituir el referente cognitivo que recubre la palabra *ensayo* cuando se utiliza como modelo de producción y recepción de textos.

II.3. El problema de la especificidad literaria del ensayo

> *Les définitions de la littérarité sont importantes non comme critères pour identifier ce qui relève de la littérature mais comme instruments d'orientation théorique et méthodologique, qui mettent en lumière les aspects fondamentaux de la littérature, et qui finalment orientent les études littéraires.*
>
> (J. Culler, «La littérarité»)

Como es sabido, desde el formalismo ruso el objeto de estudio de la Teoría de la literatura no ha sido la literatura en sí misma, sino su especificidad, es decir, aquellas condiciones o rasgos que hacen de un mensaje verbal una obra de arte. Pero, si

148. Un testimonio interesante de la generalización de esta actitud lo encontramos en las palabras con que G. Marañón prologa sus ensayos sobre la figura del D. Juan: «Sería una empresa vastísima estudiar con detalle este proceso vivo de la creación de la leyenda de D. Juan; desde luego, empresa superior a mi capacidad y a la economía de mi tiempo. Estos ensayos pretenden sólo aludir a ese proceso; a cómo fué aquel ambiente, en relación con el nacimiento del mito donjuanesco. Pero me interesa añadir que no trato con esta declaración de atenuar ninguna responsabilidad. El título de ensayos tiene en boca de la mayoría de los autores un aire de petición de gracia que yo no quiero seguir. Yo creo, por el contrario, que lo más serio –y, por lo tanto, lo más responsable– que hacemos los hombres es ensayar y ensayar». Cfr. G. Marañón, «Prólogo» a *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda*, Madrid, Espasa Calpe, 1983, p. 11

bien el término concreto de *literariedad* ha sido acuñado en este siglo, puede decirse que ha estado implícito en casi toda la reflexión teórica de Occidente desde Aristóteles, quien con su teoría de la mímesis formuló uno de los criterios de la literariedad más arraigados en nuestra cultura. Además de la mímesis o representación imaginaria del mundo a través del lenguaje, muchos otros criterios se han barajado para medir el grado de literariedad de los textos según las épocas y según los intereses de los distintos movimientos críticos o estudiosos de la literatura, tales como la expresividad elocutiva o peculiaridades de la lengua empleada en una obra, que adquiere valor mediante procesos de intensificación; la arreferencialidad del objeto artístico, autónomo en sí mismo; la singularidad de la experiencia personal del emisor, cuya emoción individual sólo es expresable a través de formas lingüísticas únicas; la proyección imaginaria en el texto de símbolos de raíz antropológica, etc. La razón que explica esta variedad está en el hecho de que la configuración de los límites de un campo cultural específico (la literatura) y de su objeto (lo literario) ha dependido en gran medida de la mirada o la lectura especializada de la crítica.

Este interés mostrado por la especificidad del objeto de estudio, vigente hasta los movimientos estructuralistas, entró en crisis alrededor de la década de los setenta, momento en que fue refutado desde distintos ángulos por insuficiente para explicar la totalidad del hecho literario. A este respecto, W. Mignolo señaló muy oportunamente que no se puede teorizar sobre la *literariedad*, es decir, no se pueden elaborar teorías con valor universal sobre un fenómeno esencialmente variable, sujeto a cambio según los momentos históricos y concepciones estéticas. Para Mignolo, «en relación a la teoría, el concepto debe *vaciarse* de una respuesta, de un contenido, de una interpretación» porque, «al vaciarse de contenido, el concepto pasa a ser un punto móvil y abstracto cuya variabilidad es la variabilidad de la historia literaria misma» [149]. Desde esta nueva perspectiva se pretendía superar la tradicional elaboración del canon literario de cada época, que siempre dependía del concepto de *literariedad* que defendieran los representantes más conspicuos de la Teoría y Crítica literarias en cada momento histórico. No obstante, y a pesar de la citada crisis que dicho concepto atraviesa, creemos que no resulta impertinente que desde nuestros intereses en este trabajo lo invoquemos de nuevo, ya que la posibilidad de establecer ciertos criterios para determinar la especificidad literaria de los textos argumentativos, y en concreto, del ensayo, es un requisito ineludible para poder indagar sobre los motivos que han conducido a la casi generalizada ausencia de reflexión teórica respecto a dichos textos en los manuales oficiales de Poética.

En la historia de la teorización literaria se han dado dos corrientes fundamentales: la Poética y la Retórica, cuyos intereses particulares han sido los responsables en última instancia de los dos criterios básicos para establecer la literariedad: el mimético, de orientación genérica y estética, y el expresivo, de orientación linguís-

149. Cfr. W. MIGNOLO, *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1978, p. 12.

tica y retórica. En el ámbito de la Poética, Aristóteles postula como único requisito de literariedad la imitación de hombres actuando y, más en concreto, la imitación de lo posible según lo necesario o lo verosímil convirtiendo dicho rasgo en un requisito indispensable para toda la literatura [150]. Con ello deja al margen el estudio de los textos no miméticos y no narrativos, es decir, la literatura que se refiere al mundo de lo verdadero y tiene carácter discursivo (reflexión moral y filosófica, historia, didáctica...), como de los textos no miméticos y no verosímiles o literatura fantástica [151]. No tiene en cuenta el vehículo de presentación, prosa o verso (1447a 28-1447b 23), pero el prestigio de este último ha permitido que los textos no miméticos en verso terminaran por incorporarse de alguna manera a la Poética en el apartado de la «poesía didáctica», alabada o rechazada por los teóricos según la estética dominante [152]. En cuanto al estudio de los textos en prosa no miméticos y no narrativos (fundamentalmente la Oratoria), Aristóteles les dedica su *Retórica*, con lo que establece ya la primera separación entre la literatura ficcional y la no ficcional. Por su parte, la literatura no mimética y no verosímil fue apartada durante siglos por frívola y amoral, y no sería incluida en la Poética hasta el Romanticismo.

La Retórica constaba de dos partes fundamentales, una teoría de la argumentación y una teoría de las figuras. Siguiendo un proceso iniciado en la Baja latinidad, la primera parte es transferida a la Lógica o Dialéctica o, más generalmente, a la Filosofía, de manera que la segunda se convierte en el único contenido de la disciplina. Reducida la Retórica al plano elocutivo, pronto funde sus intereses con los de la Poética y se convierte en la única teorización existente que dicta las normas para la expresividad escrita en general, tanto la considerada poético-ficcional como la de carácter científico, histórico o doctrinal [153]. Como consecuencia, aquellos textos cuya configuración macroestructural dependía de una superestructura argumentativa y en los que predominaban los procedimientos del razonamiento argumentativo tenían una valoración oscilante: aunque algunas veces se les reconocía valor artístico por su configuración verbal (los historiadores, los

150. Cfr. ARISTÓTELES, *Poética*, ed. trilingüe de A. García Yebra, Madrid, Gredos, 1988 (1.ª reimp.), 1451b 1-5. A partir de ahora citaremos siempre por esta edición directamente en el cuerpo del texto.

151. Esto ha sido así porque el concepto aristotélico de mímesis, más restringido que el de representación ficcional (la mímesis es precisamente una de las formas de representación ficcional), siempre implica una proximidad a los fundamentos lógico-causales y espacio-temporales propios del funcionamiento de la realidad efectiva. La confusión entre ficcionalidad y mímesis ha persistido durante siglos y puede incluso encontrarse en trabajos relativamente recientes, tal como ha advertido el profesor T. Albaladejo en su *Semántica de la narración: la ficción realista*, cit., p. 35.

152. En determinados períodos de la historia, la Poética ha considerado el ritmo, el metro y la estrofa como un índice de literariedad, lo que ha permitido vincular las clases de textos argumentativos en verso con la poesía lírica, la épica y la tragedia, las clases de textos más prestigiosas de la Poética y cuya manifestación lineal más frecuente históricamente ha sido el verso. Es sintomático de esta actitud que N. Frye señale que «los tratados en verso, por «poco poéticos» que sean, se clasifican invariablemente como literarios». Cfr. N. FRYE, *Anatomía de la crítica*, cit., p. 347.

153. Cfr. G. M. A. GRUBE, *The Greeks and Roman Critics*, Londres, Methuen, 1968, pp. 111 y ss.

filósofos o los oradores se situaban al mismo nivel que los poetas si eran *elocuentes* en su estilo, lo que los hacía dignos de imitación [154]), por su contenido eran considerados más filosóficos que estrictamente literarios. No obstante, en estos casos, vemos cómo el criterio de la expresividad elocutiva permitía valorar como *artísticos* los textos no ficcionales.

En la Edad Media, la *mímesis* pierde definitivamente protagonismo como criterio para determinar la especificidad literaria, la cual se define conforme a otros índices, tales como el *ritmo*, rotos los límites entre prosa y verso [155], y el *estilo*, según la triple división retórica. La Literatura es entendida como un *continuum* en el que tienen cabida tanto los textos ficcionales como los de carácter argumentativo, dado que tanto a unos como aotros se pueden aplicar las normas retóricas del estilo y el ritmo para la determinación de su carácter literario. Así, en las primeras poéticas, surgidas en torno al siglo XII (las de M. de Vendôme y G. de Vinsauf), se presta más atención a los aspectos de la *léxis* o, más en general, de la *elocutio* que a los de construcción imaginaria, tal como ha sido señalado por E. Faral [156]; por tanto, sólo el discurso compuesto *de acuerdo a las reglas* merecerá el calificativo de poético.

En el Renacimiento se instaura de nuevo la tesis de que el verdadero objeto de la literatura es la imitación de la vida y de la naturaleza, haciendo de la mímesis la condición básica de lo poético hasta el siglo XVIII. Como consecuencia, los comentaristas y críticos se van a esforzar para separar las materias estrictamente literarias (acciones humanas y, en algunos casos, cosas de la naturaleza) de las científicas o filosóficas, dando lugar a importantes discusiones respecto a la literariedad de las obras de Lucano, Lucrecio, Empédocles, etc. [157]. El problema estriba en que estos textos se caracterizan formalmente por los mismos rasgos de estilo y los mecanismos de composición discursiva que los textos propiamente poéticos, puesto que ambos grupos se regían por los principios de la Retórica clásica, disciplina convertida en la única preceptiva de la expresión artística en general, como hemos dicho. Cuando a la Poética clasicista se le planteaba el problema de otorgar *valor* poético a textos que no podían ser definidos según el concepto aristotélico-horaciano de Poesía (imitación de hombres, verosimilitud, decoro, unidad de la fábula, imitación de modelos), pero que delataban en su composición textual, en su

---

154. Véase, por ejemplo, QUINTILIANO, *Institutio Oratoriae. Libri Duodecim / Institution Oratoire*, ed. bilingüe de J. Cousin, París, Les Belles Lettres, 1975, libro X, cap. I (a partir de ahora citaremos siempre por esta edición directamente en el cuerpo del texto); DIONISIO DE HALICARNASO, «La composición literaria», en *Tres ensayos de crítica literaria*, ed. de V. Bécares Botas, Madrid, Alianza Editorial, 1992, pp. 115-215.

155. Como es sabido, a lo largo de la Edad Media las leyes del verso se extienden a la prosa, que empieza a incorporar metros. Cfr. E. R. CURTIUS, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1989 (5.ª reimp.), pp. 217-221.

156. Cfr. E. FARAL, *Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Ginebra-París, Slatkine, 1982 (reimp.), p. 55 y ss.

157. Cfr. A. GARCÍA BERRIO, *Introducción a la poética clasicista (Comentario a las «Tablas Poéticas» de Cascales*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 72-73.

forma, una clara voluntad de estilo, la solución era considerarlos como *artísticos*, apelativo que se otorgaba a los textos que atendían especialmentea los recursos retóricos de la expresividad y se regían por la imitación de los modelos antiguos (únicos rasgos compartidos tanto por la prosa de ficción como por la argumentativa), e incluirlos dentro de las llamadas *Bellas Letras*. Sin embargo, no se les otorgaba el rango de *poéticos* por carecer de mímesis, de ahí que no fueran dignos de ser incluidos en los tratados de Poética. Éstos no incorporarán el criterio formal retórico como índice de *valoración* de cualquier obra hasta el Romanticismo alemán, cuando se postula la existencia de un «lenguaje poético» distinto del lenguaje ordinario.

Este retraso en la admisión del criterio formal al baremo valorativo de la Poética ha sido el responsable más importante de la situación de desventaja que siempre han tenido los textos de la prosa argumentativa, situación que sólo se resolverá en parte con una pertinente diferenciación terminológica y disciplinaria. Surge en el siglo XVIII el concepto de *Literatura* como el objeto propio de estudio de una nueva disciplina, la *Crítica literaria*, definida como el discurso particular de una clase de lectores expertos, los críticos, por tanto, opuesto al discurso preceptista y normativo de las Poéticas clasicistas, cuyas ideas son sometidas a examen racional. Como consecuencia de esta crítica, se sustituye el viejo concepto de *Poesía*, insuficiente a menudo para describir las nuevas formas literarias (novela, tragicomedia, ensayo), por el de *Literatura* [158], con lo que «se concede *valor* (poético) a discursos que, no contanto con modelos en el pasado poético, aspiran a la misma dignidad que los comprendidos desde antiguo en el término de Poesía, pero que ya no pueden ser englobados en él [159]. La Literatura se concibe como algo diferenciado de las áreas propias de la Retórica, la Gramática y la Poética: es aquello a lo que se tiene acceso por la lectura, por lo que es implícitamente pasiva, mientras que las otras disciplinas siempre habían sido entendidas como actividades, pues pretendían normalizar los productos artísticos [160].

Sin embargo, la situación no cambió tanto como hubiera sido de desear, pues la teoría y crítica contemporánea inmanentista de base lingüística desarrollada por los

158. Para un estudio más detallado de la evolución semántica del término *Literatura*, véase R. ESCARPIT, «La définition du terme *littérature*» (1962), en R. ESCARPIT (ed.), *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, París, Flammarion, 1970, pp. 259-272; puede consultarse también el resumen de V. M. AGUIAR E SILVA, *Teoría de la literatura*, cit., pp. 10-14.

159. Cfr. S. WAHNON BENSUSAN, *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada, Departamento de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1991, p. 48.

160. Cabe recordar en este punto que la a partir del siglo XVIII y hasta el siglo XX la Retórica fue perdiendo su prestigio como sistema de construcción discursiva; este hecho contribuyó a que un tipo de expresividad, la de carácter más enfático y antinatural, entrara también en una cierta crisis; y ésta es precisamente una de las causas de la proliferación del ensayo en este período de tiempo, por ser un cauce de comunicación del pensamiento de marcado carácter antirretórico, libre y espontáneo, frente a otras clases de textos argumentativos (como el discurso) en las que aún se utilizaba la frase periódica, geminada, con ritmos internos.

distintos formalismos ha seguido fiel al ideario clasicista, privilegiando el criterio expresivo y definiendo la literariedad en los niveles cotextuales [161]. Este camino teórico, que hubiera abierto una puerta al estudio de determinadas manifestaciones *artísticas* de la prosa argumentativa, en concreto del ensayo, dándoles categoría plenamente literaria, se ha visto frustrado por la atención casi exclusiva que estas corrientes de investigación han prestado a las composiciones poéticas en verso, donde los procedimientos expresivos se adensaban lo suficiente como para ser analizados con sistematicidad [162]. En segundo lugar, la incorporación en torno a los años 70 de la Semántica extensional al estudio de la obra literaria ha permitido recuperar la ficcionalidad como criterio para determinar la especificidad literaria; lo cual, sin embargo, ha servido para subrayar el aislamiento de la prosa argumentativa de condición no mimética (tanto debido al carácter verdadero de su referente como porque el acto de habla que implica su comunicación es *serio* [163]).

---

161. La teoría formalista ha interpretado la poesía *como lenguaje*, de manera que la especificidad literaria se ha identificado con el uso de un determinado conjunto de *procedimientos* verbal-elocutivos. Así, la lengua poética ha sido entendida, bien como *desautomatización*, concepto acuñado por los formalistas rusos para explicar los fenómenos de extrañamiento del lector ante el artificio verbal de la obra; bien como *desvío* respecto a las normas que rigen el uso cotidiano y comunicativo del lenguaje estándar, según los representantes de la Estilística idealista, de la Estilística generativa y del Estructuralismo literario. Cfr. J. M. POZUELO YVANCOS, «Desvío y teoría del estilo: idealismo, estructuralismo y generativismo», en *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 18-39, y «Poética formalista y desautomatización», en *Del Formalismo a la Neorretórica*, cit., pp. 18-68.

162. La tesis jakobsoniana de la *función poética*, que hace de la *forma* del mensaje, por encima de cualquier otro factor, el rasgo específico de la literatura, se forjó a partir del estudio de fenómenos paralelísticos y organizaciones recurrentes en textos poéticos en verso (cfr. R. JAKOBSON, «Lingüística y poética» (1960), en *Ensayos de Lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 19812, pp. 347-395. Esta teoría ha tenido importantes frutos teóricos y analíticos en continuadores como, por ejemplo, R. S. Levin (*Estructuras lingüísticas de la poesía*, Madrid, Cátedra, 1974) o D. Alonso y C. Bousoño (*Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1970); también ha servido de base teórica para la reformulación que J. Dubois y el llamado Gurpo de Lieja han hecho de los recursos elocutivos de la antigua retórica (cfr. GROUPE µ, *Rhétorique Générale*, París, Larousse, 1970).

163. Para Austin, Searle y Ohman, el discurso literario o mimético se caracteriza por carecer de fuerza ilocutiva, es decir, el autor de las narraciones ficticias *hace como si* estuviese hablando, *simula* realizar actos ilocucionarios, de ahí que sus aserciones no se puedan considerar ni verdaderas ni falsas, solamente verosímiles (cfr. J. L. AUSTIN, *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona, Paidós, 1982; J. SEARLE, «Statuto logico della fizione narrativa», en *Versus*, 19-20 (1978), pp. 148-162; R. OHMANN, «Los actos de habla y la definición de la literatura» y «El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas», en J. A. MAYORAL (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, cit., pp. 11-34 y 35-58 respectivamente. Véase también la matización de esta tesis en F. MARTÍNEZ BONATI, «El acto de escribir ficciones», cit., pp. 134-144, y *La estructura de la obra literaria*, cit., pp. 128-129. Según la teoría general de los actos de habla aplicada a la literatura, el acto de habla de los textos argumentativos es *serio*, similar a los que se realizan en el hablar ordinario, pues existe una identificación entre el autor real y la persona que habla en el texto, de manera que la comunicación es propiamente *lingüística*, o sea, se emiten frases reales auténticas. Para un debate en torno a estos asuntos, véase F. ABAD, «Discusión de ideas en pragmática de la comunicación literaria», en *Investigaciones Semióticas III*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990, t. I, pp. 61-69.

Afortunadamente, la plena vigencia en nuestro siglo de los dos criterios clásicos de las poéticas *esencialistas*, la expresividad elocutiva y la ficción, de índole cotextual [164], se ha visto equilibrada con el desarrollo de la Pragmática, que ha permitido plantear la literariedad en los niveles contextuales. Como señala J. M.ª Pozuelo Yvancos, la Poética ha dejado de ser una *teoría de la lengua literaria* y se ha convertido en una *teoría del uso literario* del lenguaje, es decir, «una teoría de la comunicación literaria en el seno de la comunicación artística y ésta en el contexto general de la comunicación social. En esta última vertiente la lengua literaria no es tanto una estructura verbal diferenciada como una *comunicación* socialmente diferenciada» [165]. Así, la Poética generativa, con su teoría de la competencia literaria [166], la Semiótica de la Cultura de la Escuela de Tartu [167], la Pragmática literaria [168], la Estética de la recepción [169] o la Ciencia Empírica de la Literatura del grupo NIKOL [170], abordan el hecho literario desde la totalidad del circuito de la comunicación. Son las llamadas por Genette poéticas *condicionalistas*, aquellas que basan la literariedad no en unos rasgos delimitados *a priori*, sino en las condiciones o circunstancias por las que un texto puede *pasar a ser* o *dejar*

---

164. Las llamadas por G. Genette *poéticas esencialistas* son las que creen que a la Literatura sólo pertenecen textos marcados *a priori* por el sello archigenérico de la ficcionalidad y por la especial forma elocutiva. La consecuencia más grave de esta limitación es que se muestran incapaces por sí solas de abarcar la totalidad del firmamento literario, es decir, no incluyen la literatura no ficcional en prosa (historia, elocuencia, autobiografía, ensayo, correspondencia...). Cfr. G. GENETTE, «Ficción y Dicción», en *Ficcion y Dicción*, Barcelona, Lumen, 1993, p. 23.

165. Cfr. J. M.ª POZUELO YVANCOS, «De las poéticas textuales a la pragmática literaria», en *Teoría del lenguaje literario*, cit., p. 64.

166. Véase, entre otros, V. M. DE AGUIAR E SILVA, *Competencia Lingüística y competencia literaria*, Madrid, Gredos, 1980; J. J. THOMAS, «Théorie générative et poétique littéraire», en *Langages*, 51 (1978), pp. 7-64; T. A. VAN DIJK, *Per una poetica generativa* (1972), Bolonia, Il Mulino, 1976.

167. Cfr. Y. M. LOTMAN, *Estructura del texto artístico* (1970), Madrid, Itsmo, 1988; J. J. LOTMAN y ESCUELA DE TARTU, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.

168. Véanse, entre otros, T. A. VAN DIJK, «La pragmática de la comunicación literaria», en J. A. MAYORAL (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 195-212; S. J. SCHMIDT, «La comunicación literaria», en J. A. MAYORAL (ed.), ibídem, pp. 171-194; F. LÁZARO CARRETER, «La literatura como fenómeno comunicativo», en J. A. MAYORAL (ed.), ibídem, pp. 151-170; M. CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, cit., E. RAIMONDI, «Dal formalismo alla pragmatica della letteratura», en *Lingua e Stile*, 14, 2, 3, (1979), pp. 381-393, etc.

169. Véase algunos de los trabajos pioneros, como los de H. R. JAUSS, «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», cit., y *Pour une esthétique de la réception*, París, Gallimard, 1978; o W. ISER, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987, y «La estructura apelativa de los textos. La indeterminación como condición de efectividad de la prosa literaria», en R. WARNING (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 133-148. Además de éste, puede consultarse el libro compilatorio de estudios y bibliografía de J. A. MAYORAL (ed.) *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987.

170. Véase sobre todo el trabajo del profesor S. J. SCHMIDT, *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura* (1980), Madrid, Taurus, 1990 o el artículo introductorio de F. CHICO RICO, «Fundamentos metateóricos de la ciencia empírica de la literatura», en *Estudios de Lingüística* (Universidad de Alicante), 4 (1987), pp. 45-61.

de ser una obra literaria [171]. El valor literario-poético es entonces una convención de uso de naturaleza social, que estará en función de las normas o cánones estéticos que una colectividad cultural tenga en un determinado momento histórico. El problema es que la delimitación de dicho código de convenciones nunca es una tarea fácil, puesto que suelen convivir juntos valores diferentes e incluso opuestos entre sí. Por ejemplo, en nuestras historias de la literatura encontramos casos curiosos: según J. Urrutia, cuando en el siglo XIX se impone el criterio de que sea literario todo escrito con determinado nivel de lengua, empiezan a considerarse *literarias* obras ajenas a dicha intención en el momento de su escritura, como el *Informe de la Ley Agraria* de Jovellanos. Pero es un criterio barajado arbitrariamente, puesto que mientras se incluye la literatura argumentativa de influencia erasmiana del siglo XVI, no se tiene en cuenta el ensayo de influencia marxista del siglo XX, mucho más numeroso [172].

El objetivo que perseguíamos con esta breve síntesis histórica en torno a los criterios sobre la literariedad ha sido asentar las bases para plantear la condición literaria o no literaria de los textos ensayísticos [173]. Empezaremos diciendo que ensayo es una clase de textos de carácter bifronte o híbrido: por un lado, está encarado hacia la reflexión y el pensamiento crítico (la atención se centra en las peculiaridades del razonamiento, que no alcanza un juicio concluyente), y, por otro, hacia la creatividad estético-expresiva (se da importancia a la presentación artística del pensamiento). Por tanto, ha sido frecuentemente caracterizado por los teóricos y críticos como un forma híbrida entre la Literatura, por un lado, y la Filosofía/Ciencia por otro. Por ejemplo, para R. Pérez de Ayala el ensayo era «un producto del injerto de la ciencia en la literatura» [174] y J. E. Clemente lo definió como «una tentativa 'en escala literaria' de filosofía. Propedéutica cordial.[...] Siempre frontera entre la filosofía y la literatura» [175]; en esa misma línea, M. Picón Salas señaló que «la función del ensayista [...] parece conciliar la poesía y la filosofía, tiende un extraño puente entre el mundo de las imágenes y el de los conceptos» [176]. Y para E. Anderson Imbert, «la nobilísima función del ensayo consiste en poetizar en prosa el ejercicio pleno de la inteligencia y la fantasía del escritor. El ensayo es una obra de arte construida conceptualmente; es una estructura lógica,

171. Cfr. G. Genette, «Ficción y dicción», cit., p. 14.

172. Cfr. J. Urrutia, «El contexto en el texto», en *Literatura y comunicación*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 78.

173. Muchas de las cuestiones que aquí vamos a desarrollar se podrían decir también a propósito de otras clases de textos argumentativas, pero como nuestro trabajo se va a centrar en el ensayo, hemos preferido restringir el campo del análisis a esta clase de textos.

174. R. Pérez de Ayala, «Apostillas y divagaciones: tres ensayos del doctor Marañón», en *La Prensa*, Buenos Aires, 3 de julio de 1927, cit. por G. Bueno Martínez, «Sobre el concepto de ensayo», en *El Padre Feijóo y su siglo*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1966, p. 95.

175. Cfr. J. E. Clemente, *El ensayo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p. 12.

176. Cfr. M. Picón-Salas, «Y va de ensayo», en *Crisis, cambio, tradición. Ensayos sobre la forma de nuestra cultura*», Madrid/Caracas, Ediciones Edime, 1955, p. 143.

pero donde la lógica se pone a cantar» [177]. Estas definiciones encierran la misma vocación de superar la vieja distinción aristotélica entre Poesía e Historia y entre Retórica y Filosofía, siguiendo derroteros parecidos a los que los humanistas del Renacimiento intentaron para incluir a Lucrecio o Empédocles entre los escritores-poetas cuyo estilo se consideraba digno de ser imitado. Pero lo que queremos destacar es que apuntan en una dirección muy simple: que el ensayo es un cauce de comunicación particular en el que pueden encontrarse características propias del discurso *teorético* (asociado intuitivamente con la Filosofía y la Ciencia), junto a otras específicas del discurso *artístico* (vinculado a la Literatura). Se trata, por tanto, de una forma textual en la que a la vez que se expone y defiende con argumentos una teoría, una idea o una opinión, el método seguido en tal exposición no es el que generalmente emplean los especialistas (críticos, profesores, profesionales en general), sino que está más próximo al de los artistas del lenguaje o *ecrivains*, en sentido barthesiano. Recuérdese la diferencia que R. Barthes establecía entre el *écrivain* y el *écrivant*. El primero es el hombre que utiliza el lenguaje como fin en sí mismo, prohibiéndose toda doctrina, todo testimonio y todo compromiso; sus normas son tanto «técnicas» (de composición, géneros, estilo) como «artesanas» (de paciencia, de corrección); «es un hombre que absorbe el *porqué* del mundo en un *cómo escribir*». Frente a él, el *écrivant*, emplea el lenguaje como medio para dar testimonio, explicar, enseñar, devolviendo el lenguaje «a la naturaleza de un instrumento de comunicación, de un vehículo del 'pensamiento'» [178]. Teniendo en cuenta estos dos sentidos, se podría decir que el ensayo es una síntesis o fusión del hacer del *ecrivant* y del *écrivain*. Si por la actividad del primero el ensayo es comunicativo y denotativo, por la acción del segundo es predominantemente estético, o sea, intuitivo y connotativo; esto es así porque el ensayista ni presenta ni desarrolla teorías en el sentido axiomático-deductivo que los saberes científicos dan a tal término, sino que, por partir del mundo de la experiencia y de las circunstancias personales, lo que ofrece es el caso concreto de una idea, opinión o teoría, un «ser así para mí», según la afortunada expresión de M. Bense [179]. Por tanto, hay que entender que lo que en la definición del ensayo como clase de textos hay de «filosófico» o de «científico» no es más que su idoneidad para formular y defender ideas o teorías a través de un modo de presentación argumentativo que *parece* que ha sido camuflado u ocultado mediante procedimientos estéticos, derivados del protagonismo del *yo* del ensayista y de su voluntad de estilo. Pero como veremos a lo largo de este trabajo, tal ocultación no existe, puesto que el supuesto artificio verbal está siempre al servicio de la argumentación y de la persuasión. El discurso del

177. Cfr. E. ANDERSON IMBERT, «Defensa del ensayo», en *Los domingos del profesor*. Buenos Aires, 1972, p. 53.

178. Cfr. R. BARTHES, «*Écrivains* y *Écrivants*», en *Ensayos Críticos*, Madrid, Seix Barral, 1983, pp. 177-185.

179. Cfr. M. BENSE, «Über den Essay und seine Prosa», en *Merkur*, 1, (1947), resumido por P. AULLÓN DE HARO, *Teoría del ensayo*, cit., pp. 42-52, p. 48.

ensayista enlaza conceptos con imágenes, definiciones y razones con intuiciones como una manera eficaz para justificar una opinión, tesis o idea personal y persuadir al interlocutor de lo fundado de sus argumentos.

Por esta doble condición característica del ensayo, la crítica que ha intentado definirlo se ha preocupado de establecer en qué consisten las diferencias que lo separan de los medios típicos de expresión de la actividad puramente especulativa o científica (es decir, de la presentada en tratados, libros de tesis, estudios eruditos, etc.). Estas diferencias se refieren en concreto al método de exposición, al objeto o finalidad, a la actitud del autor respecto a ese fin y respecto a su texto, y a la lengua empleada. Hagamos un esbozo de cada uno de estos puntos:

- El ensayista no utiliza una bibliografía específica que le permita alcanzar un fin determinado según un *método* preciso, sino que trabaja al azar de su biblioteca y de sus lecturas personales; de ahí que su texto prescinda del aparato de notas y de la bibliografía sistematizada, ya que las citas que utiliza son menos un fundamento de su posición que un pretexto para su decir [180]. La ausencia de notas a pie de página se debe a la ocultación discreta de la erudición, pero, sobre todo, a que las aportaciones del ensayista se apoyan, como apunta G. Díaz Plaja, «en una cierta conformidad del lector que acepta en él el argumento de autoridad libérrimamente expresado» [181].
- El texto del ensayo no está redactado en un lenguaje especializado, sino en la lengua natural del escritor, por lo que su léxico no es técnico (no suelen aparecen tecnicismos monosémicos), ni su sintaxis está abiertamente regida por los nexos propios del *discurso teorético*. En correlación con esta ausencia de tecnicismos está la temática del ensayo: aunque pueden tratarse absolutamente todos los temas, quedarán fuera del ámbito del ensayo todas aquellas cuestiones que el lector culto normal no pueda entender [182].
- El ensayista siempre reflexiona sobre lo *particular* y lo *contingente*, aunque ello le lleve a relacionarlo con lo universal; el especialista, en cambio, pretende llegar a conocer las verdades universales y permanentes, relacionándolas entre sí a través de un *método* y de un *sistema* que las organice [183].
- El texto ensayístico posee una armazón lógico-argumentativa, pero sus pruebas no se basan en verdades necesarias, sino en opiniones verosímiles; además, el ensayista también aporta, como pruebas de la argumentación, sus vivencias personales y sus valoraciones subjetivas. Esto es así porque, a diferencia del especialista, el autor de ensayos no trabaja desde necesidades matemáticas o axiomas que le exijan demostrar regularidades, sino que compone *experimentando*, cuestionando su objeto, mirándolo desde varias perspecti-

180. Cfr. A. Giordano, «Del ensayo», en *Modos del ensayo*, cit., pp. 116-119.

181. Cfr. G. Díaz Plaja, «Los límites del ensayo», en *Estafeta literaria*, n.º 582 (15 de febrero, 1976), p. 2369.

182. Cfr. G. Bueno Martínez, «Sobre el concepto de ensayo», cit., p. 98-103 y E. Nicol, «Ensayo sobre el ensayo», en *Problemas de la Filosofía hispánica*, Madrid, Tecnos, 1961, p. 248.

183. Cfr. E. Nicol, «Ensayo sobre el ensayo», cit., p. 206.

vas [184]. Mientras que el especialista intenta ante todo ser objetivo y para ello se aparta de su texto, eliminando todo rasgo ideológico o subjetivo, el ensayista siempre piensa y expone desde su punto de vista personal, de ahí que una de las peculiaridades del ensayo sea la tensión discursiva entre la presencia de modalidades ideológicas y su ocultamiento [185].

- Por estar vinculado al ámbito de *lo opinable*, el ensayista presupone que, dada la complejidad de lo real y la contingencia del pensamiento personal, su opinión individual (cuajada en función de un aquí y un ahora anejos a su propia situación existencial) no es la única ni la definitiva; sabe que sus argumentos no son irresistebles a la crítica, sino que pueden ser sometidos al juicio de otra individualidad. Así, frente a las verdades de la demostración científica, que son asumidas por el receptor como incontrovertibles mientras no se demuestre lo contrario, el ensayista reconoce en el lector idéntica libertad de pensamiento e idéntica subjetividad para opinar.

No obstante la clara frontera que estas diferencias establecen entre la actitud del ensayista y su medio de expresión y la actitud del especialista, asumidas con casi total unanimidad por la mayor parte de estudios teóricos, existe una cierta divergencia entre quienes inclinan la balanza más hacia el platillo de lo reflexivo, haciendo del ensayo un método de conocimiento de carácter filosófico, y quienes valoran más los aspectos artístico-expresivos, subrayando su condición «literaria». Para los primeros, el problema de la literariedad del ensayo casi no existe, pues entienden la expresividad verbal elocutiva y macrocomposicional dispositiva peculiar del ensayo como un medio idóneo para la reflexión; en definitiva, valoran los contenidos y conocimientos expuestos por encima de la forma, aunque hagan de ésta un camino especialmente interesante para acceder a aquéllos. En cambio, para los segundos, lo que cuenta es la fuerza de la palabra en sí misma, su capacidad connotativa y estética como rectora del pensamiento de una personalidad creadora.

La cuestión de la literariedad del ensayo se suele plantear en un campo de batalla donde se entrecruzan los intereses de la Retórica y la Poética con los de la Filosofía y la Ciencia; este enfrentamiento tradicional arranca de la escisión de lo que estaba inicialmente unido: como es sabido, en griego el término *lógos* significaba tanto 'razón' como 'palabra', pero Platón disoció ambos aspectos y sentó las diferencias entre: el *lógos* como sinónimo de razón, mente, juicio, inteligencia, cuyo

184. La idea de que el ensayista «compone experimentando» procede de M. Bense, para quien el ensayo es expresión de un método de experimentación, en el mismo sentido en que lo hace la física experimental, que avanza a partir de las respuestas que observa en la naturaleza (frente a la física teórica, que demuestra axiomáticamente, deductivamente). Cfr. «Über den Essay und seine prosa», resumido por P. Aullón de Haro, *Teoría del ensayo*, cit., p. 45. Recuérdese que también para Montaigne la palabra *ensayo* tenía el significado de 'prueba' o 'tentativa', donde lo importante era el esfuerzo reflexivo realizado, el pensar por el mero placer de pensar, independientemente de que se alcanzara o no una conclusión con valor definitivo.

185. Cfr. J. Terrasa, *Rhétorique de l'Essai littéraire*, cit., p. 125.

ámbito propio es el de la Filosofía y la Ciencia, y, por otro lado, el *lógos* como mera palabra, mera imagen sensorial de la idea, cuyo campo es el de la Retórica y la Poética. Con esta distinción se negó al signo lingüístico toda posibilidad de representar 'la realidad verdadera' y entre los filósofos y científicos cundió el desprestigio de la palabra y, por ende, de la Retórica. En el ámbito de la Poética, esta escisión del *lógos* se ha traducido en la dicotomía teórica entre *res* y *verba*, superada poco a poco en los estudios teórico-literarios con la nueva concepción de la obra artística como una unión indeclinable de la forma y el contenido. El ensayo también se ha beneficiado de esta nueva concepción del texto, y por lo general se presupone que las peculiaridades de su forma determinan el pensamiento y viceversa. Sin embargo, esto sólo ha contribuido en parte a solucionar el problema de su especificidad literaria, pues, como hemos dicho, para unos la forma expresiva y compositiva es un *medio* para alcanzar un conocimiento, mientras que para otros tiene un valor en sí misma.

Veamos la primera postura. Por ser el texto ensayístico un discurso reflexivo cuya forma es eminentemente libre, errática, interrogativa, se constituye en un cauce de expresión que por sí mismo implica un método de conocimiento, un método de experimentación, una manera peculiar de acercarse a la vida, a la sociedad y a las formaciones culturales y expresar adecuadamente sus condiciones cambiantes. El ensayo se muestra entonces más eficaz para describir la realidad que los medios habituales de la Ciencia o la Filosofía, los cuales, por estar encorsetados en rígidas metodologías sistematizadoras, alcanzan verdades que con el tiempo pueden llegar incluso a ser, paradójicamente, mentiras o fantasías. En cambio, la forma ensayística es, por sus peculiaridades, un vehículo expresivo especialmente adecuado para la crítica e interpretación personal de la vida y de la cultura. Esta concepción del ensayo arranca de Montaigne quien, al elegir el título de su obra pretendió subrayar su condición de 'prueba' o 'tentativa'; con ello hacía una discreta alusión polémica a las formas académicas de exposición del pensamiento en su época, pues proponía un método intelectual que permitiera plantear los mismos problemas filosóficos pero desde un presupuesto epistemológico distinto: el del yo como criterio último de verdad; el ensayo es una forma textual que 'pone a prueba' al mundo y a uno mismo. Porque el ensayista aspira «a la autoexplicación», el vehículo que utiliza para expresarse se constituye en una forma especial de conocimiento, la del subjetivismo que personaliza toda la realidad por observarla desde la propia perspectiva; el ensayista se ofrece a sí mismo como escenario de experimentación, de manera que la propia experiencia ante el mundo, aunque es privada, puede servir para decir algo de la humana condición. Tal concepción del ensayo ha permanecido más o menos vigente a lo largo de la historia en la mente de todos los ensayistas, por ser una condición aneja a la especificidad de esta clase de textos. Pero es en el siglo XIX cuando el ensayo empieza a considerarse verdaderamente como una clase de textos adecuada para la Filosofía, cuando figuras como Nietzsche o Schopenhauer niegan el derecho absoluto del método científico (tanto el cartesiano como el empi-

rista [186]) para conocer el mundo, dado que hay determinadas parcelas de la vida que no son ni mensurables ni reducibles a una unidad; afirman, por tanto, que la pretensión de la Filosofía establecida, de perfiles científicos, de poder resolver en la forma de un *sistema* las contradicciones y tensiones de la vida no es más que una ilusión [187]. Desde este punto de partida, el ensayo aparece como un cauce de investigación y de expresión más eficaz para ejercitar la reflexión filosófica que los empleados tradicionalmente. Incluso no resulta abusivo afirmar que la Filosofía actual se escribe principalmente en ensayos [188]. A continuación vamos a presentar brevemente algunos de los acercamientos teóricos al ensayo como vehículo idóneo para el conocimiento filosófico, pues éste es uno de los problemas implícitos en la cuestión de la literariedad de los textos ensayísticos.

Entre los primeros que definen el ensayo como una *forma* cuyas peculiaridades lo hacen especialmente apto para el conocimiento y vivencia del mundo y del hombre, está T. W. Adorno, que opone esta clase de textos a los métodos tradicionales de conocimiento [189]. En su reflexión hace una de las críticas más profundas tanto del positivismo científico como del idealismo filosófico alemán; para ello parte del rechazo de la doble ecuación, frecuente en Filosofía, que enfrenta arte=irracionalidad / ciencia=conocimiento organizado, pues este segundo término sólo entiende como conocimiento verdadero el que versa sobre lo permanente y lo universal. Como contrapartida, propone la necesidad de un tipo de especulación *individual* sobre objetos *concretos, cambiantes* y *perecederos*, cuyo cauce expresivo más adecuado será el ensayo. Según Adorno, por ser una forma textual que tiende más al juego y al divertimento que al sistematismo, el ensayo no sólo no ha sido reconocido por la tradición

186. Tanto empiristas como racionalistas cartesianos rechazaban todo lo que estuviera fuera de la lógica formal, lo que no fuera matematizable, lo que proviniera del campo del *ingenio* y de la *opinión*. A partir del descubrimiento del método racional y del saber inductivo, la Filosofía se fue acercando cada vez más a los métodos sistemáticos de la ciencia, con el fin de no perder su estatuto como disciplina especulativa en la búsqueda de verdades universales. Con I. Kant se inaugura la llamada Filosofía científica, basada en el empleo de la demostración hipotético-deductiva frente a la argumentación retórico-dialéctica y preocupada por el rigor conceptual por encima de la sugerencia estética del lenguaje.

187. Esta nueva actitud de los filósofos de finales del siglo XIX, que prefieren el ensayo al tratado sistemático, ha sido puesta en relación por E. D'Ors con la técnica impresionista que por esas mismas fechas se desarrolla en otras parcelas del arte. Cfr. E. D'ORS, «Pensar por ensayos», cit., p. 5.

188. Véase J. MARÍAS, «Los géneros literarios en Filosofía», cit., pp. 9-42. Para el auge del ensayo como medio de expresión en el ámbito de la Filosofía contemporánea, véase P. CEREZO GALÁN, «El ensayo en la crisis de la modernidad» en *Pensar en Occidente. El ensayo español hoy*, Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1991, pp. 34-59; F. JARAUTA, «Para una filosofía del ensayo», en *Revista de Occidente*, 116 (enero, 1991), pp. 43-49. Ambos autores plantean la crisis del pensamiento sistemático en nuestro siglo y la progresiva literaturización de la filosofía, que mas que buscar 'la verdad', el objetivismo, procura ser un juego crítico y exploratorio en el que la existencia del individuo que piensa deja su propia huella. Un panorama general de esta cuestión puede encontrarse en M. ASENSI, *Literatura y Filosofía*, Madrid, Síntesis, 1995.

189. Cfr. «Der Essay als Form», en *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1958, pp. 9-49. Citaremos por la traducción española, «El ensayo como forma», en *Notas de Literatura*, Barcelona, Ariel, 1962, pp. 11-36.

filosófica oficial como una forma de pensamiento relevante, sino que ha despertado sospechas por ser una exhortación implícita a la libertad intelectual [190]. Para Adorno, la peculiar forma del ensayo hace que constituya por sí mismo una crítica de todo *método* científico, tanto del empírico-inductivo propuesto por Bacon como del deductivo-racionalista propugnado por Descartes. Frente a ambos, el ensayo supone la negación de que exista una identidad entre el orden de las ideas y el orden de las cosas; el ensayista pone el acento sobre lo particular, absteniéndose de toda reducción a un principio general. Pero, ¿de qué manera la forma ensayística implica dicha negación? Por dos rasgos: por su carácter fragmentario (lo que supone negar que la totalidad esté dada para ser simplemente registrada), y porque encierra una reivindicación de la experiencia individual en su dimensión temporal. Ambos aspectos han sido considerados irreconciliables con la noción de verdad (eterna, universal y abstracta) propugnada por la Filosofía tradicional de raigambre científica. Por ello, el ensayo conlleva por sí mismo una denuncia de las cuatro reglas del método cartesiano [191] y una afirmación de las posibilidades de *una reflexión filosófica no científica*, o sea, no sujeta a los principios de la verdad y el método considerados científicos.

En cuanto a la posible consideración *literaria* del ensayo, Adorno estima que nunca se trata de una obra de arte, pues se diferencia de éste en dos cosas: su medio, que son los conceptos, y su objeto, que es la aspiración a la verdad, una verdad que carece de toda apariencia estética [192]. El único aspecto que da al ensayo cierta autonomía estética es la capacidad que pueda tener la forma de presentación para expresar mediante el lenguaje los elementos del objeto:

> «... Pero el ensayo es también más cerrado de lo que puede gustar al pensamiento tradicional, porque trabaja enfáticamente en la forma de exposición. La conciencia de la no identidad de exposición y cosa impone a la exposición un esfuerzo ilimitado. Esto y sólo esto es lo que en el ensayo resulta parecido al arte; aparte de ello, el ensayo está necesariamente emparenteado con la teoría, a causa de los conceptos que aparecen en él, los cuales traen de afuera no sólo sus significaciones, sino también sus referencias teoréticas» [193].

El arte, por lo demás, es, según Adorno, irreconciliable con la ciencia (ni siquiera a través de la utopía idealista de lo que Kant llamó la «intuición intelectual»), puesto que cuando la Filosofía ha querido imitar a la poesía y disolver así la antítesis sujeto/objeto se ha convertido en una charla huera. Casi nunca es posible la unión de la imagen estética y el concepto, lo que para Adorno no implica que todo conocimiento haya de transformarse necesariamente en ciencia, sino que, tal como

190. Cfr. ibídem, pp. 11-12.

191. T. W. Adorno determina paso a paso cómo el ensayo impugna el método propuesto por Descartes, basado en la *clara et distincta perceptio* y en la certidumbre exenta de duda. Cfr. ibídem, pp. 21-27.

192. Cfr. ibídem, p. 13.

193. Cfr. ibídem, p. 29.

demuestra la obra de Proust, es posible expresar los sentimientos y las relaciones humanas de una manera que, aunque es objetiva, se aleja del concepto científico de objetividad, basado en la verificación constante de las tesis mediante pruebas [194]. En síntesis, el ensayo no es una forma estética, sino una forma necesariamente vinculada a la teoría porque sus contenidos son conceptuales [195].

Este planteamiento de T. W. Adorno lleva implícito un rechazo de la distinción que frecuentemente se ha hecho entre dos tipos de saberes o dos tipos de conocimiento: el saber de la Ciencia y de la Filosofía, por un lado, y el tipo de saber de la Literatura, por otro: si el primero aspira a ser objetivo, universal y procede de la actividad de la razón, el segundo es subjetivo, particular y procede de la intuición y el ingenio; mientras el primero funciona a través de rigurosos razonamientos demostrativos, el segundo prueba sus tesis a través de imágenes e intuiciones personales. Esta distinción ha implicado durante siglos la minusvaloración del segundo tipo de conocimiento [196], de manera que cuando se sitúa el ensayo en el ámbito de la Literatura se presupone que sus proposiciones no son portadoras de verdad, sino meramente verosímiles o estéticas. Para resolver esta disyunción y admitir la existencia de algún grado de verdad en el ensayo, J. Terrasse asocia esta clase de textos a un modo de conocimiento específico, la *conaissance*. Si el tratado filosófico tiende a la *cognition*, o sea, a la aprehensión puramente conceptual de las relaciones entre las cosas, abstracción hecha de las circunstancias en las cuales son captadas por el sujeto, el ensayo, por el contrario, tiende a la *conaissance*, que incluye en un mismo proceso el objeto contemplado y la situación que lo manifiesta. Ésta es más metafísica que la *cognition* porque «tiende a jerarquizar los fenómenos, a proponer los principios de juicio y de acción». Según Terrase, el ensayo realiza de manera completa el proceso de la *conaissance* porque se esfuerza por responder simultáneamente a tres exigencias: ontológica, ética y estética [197].

---

194. Cfr. ibídem, pp. 15-18.

195. Pero, según Adorno, el ensayo tampoco deriva exclusivamente de la teoría, puesto que, aunque la experiencia del espíritu aspira a la objetividad, se siente amenazada cuando se solidifica en una teoría. Por tanto, el ensayo conlleva, ante todo, *crítica*, pero una crítica que pretende salvar al pensamiento de la arbitrariedad que supone sólo ocuparse de lo inmediato; por ello el pensamiento que se desarrolla a través del cauce expresivo del ensayo es más intenso que el pensamiento lógico, pues no procede automáticamente, sino que constantemente se autorrefleja, tanto en relación con el pensamiento establecido como en relación con la expresividad retórica y la comunicación. Cfr. ibídem, p. 30.

196. El planteamiento de la posibilidad de un tipo de conocimiento en la literatura, distinto pero igual de valioso que el conocimiento filosófico o científico, ha sido brillantemente planteado por E. LYNCH, *La lección de Sherezade*, Barcelona, Anagrama, 1987.

197. Cfr. J. TERRASE, *Rhétorique de l'Essai littéraire*, cit., p. 132 y 150 del «Glosario». J. P. Sartre distingue también dos modos de conocer: la comprensión conceptualizada y la comprensión imaginaria y subordina la imagen intuitiva a la idea abstracta que se puede verificar. G. Durand refuta esta concepción degradada de lo imaginario y demuestra que un concepto verificable no es más «real» que una imagen mental, simplemente es más operatorio durante una época. Teniendo en cuenta esta doble posibilidad, F. Roy subraya que el ensayo «procède de toute évidence d'une compréhension par l'image, ou du moins devrait le faire (...) Entre la rêverie poétique où se perd l'imaginaire du poète et le con-

En el ámbito hispánico, la tendencia que subraya en la definición del ensayo como clase de textos los aspectos reflexivos por encima de los expresivos, la encontramos, por ejemplo, en G. Bueno Martínez, que entiende el ensayo como «una suerte de teoría expuesta en un lenguaje nacional» [198], y también en Eugenio D'Ors, cuyo artículo «Pensar por ensayos» tiene un título ya sintomático de esta postura teórica. Para E. Giménez Caballero, el ensayo es una clase de textos experimental en sí misma, reflejo seudocientífico del método inductivo de Bacon, Locke, Berkeley y la escuela escocesa de los discursos cartesianos, espinozianos y leibnizianos [199]. En esta misma línea está asimismo la obra de P. Aullón de Haro, *Teoría del ensayo* (1992), en cuya primera parte hace un exhaustivo repaso de algunas de las más importantes posturas teóricas que en nuestro siglo han criticado el formalismo y sistematismo positivista de la reflexión científico-filosófica. Una vez reseñadas las tesis de G. Lukács, M. Bense y T. W. Adorno respecto al ensayo como forma textual especialmente adecuada para la reflexión crítica, plantea las relaciones que la Filosofía actual mantiene con la Literatura o la Retórica. En este sentido, cita las posturas de P. Valèry, M. Zambrano, J. Derrida, J. Habermas, E. Trías y otros, en cuyas obras se discute la tensión entre la necesidad de superar el sistematismo científico-filosófico, que es ficticio y no permite conocer el mundo, y el peligro que el discurso filosófico contemporáneo tiene de confundirse con los procedimientos retóricos y ficcionales de la Literatura [200]. La postura de Aullón de Haro tiende a subrayar y valorar, por un lado, la presencia en el discurso reflexivo de la experiencia individual en su dimensión temporal, y, por otro, la utilidad del ensayo como forma libre y no dogmática para el desarrollo del pensamiento crítico. Citemos sus propias palabras:

> De realizarse algún grado de renovada aptitud (...), la postura diversa es de prever que señalase un nuevo significado, el cual sólo existe por el hombre, y, en consecuencia, por un nuevo sujeto de significación. Por ello es necesario el experimentar individual e íntimamente desde sí mismo. En primer término, el situarse en la libre ingenuidad del juego promete ser, schillerianamente, un nuevo ensayo de experimento para la actividad del *libre discurso reflexivo*, espacio natural de retracción a la *conjetura especulativa e interpretativa*, abierta a las *ideaciones del nuevo pensamiento*, acaso ya en el *campo extremo de lo sintético humano*, que ha de ser de alguna manera profundidad estética o estar propiciado por ella. Ese sobrepasar hacia un distinto sujeto de significación encuentra en el

---

cept scientifique auquel aboutit finalement la pensée, née de l'imaginaire, de l'homme de science, il y a (...) une pensée par l'image savamment débridée, pensée étudiée ici comme forme de discours, l'essai». Cfr. F. Roy, «Un tombeau littéraire pour l'essai», en *Études Littéraires*, 5 (1972), pp. 35-36.

198. Cfr. G. Bueno Martínez, «Sobre el concepto de ensayo», cit., p. 98.

199. Cfr. E. Giménez Caballero, «Cuatro posturas ante el ensayo», en *Estafeta Literaria*, 15 (1 de noviembre de 1944), p. 21.

200. Cfr. P. Aullón de Haro, «Teoría del ensayo: Ciencia, Filosofía, Literatura. Reflexión polémica, documental y programática», en *Teoría del ensayo*, cit., pp. 19-91.

> ensayo la concreción vital de sus ideaciones. En coincidencia con la poesía, el libre discurso del ensayo arranca del esencialismo de la autoexplicación (...). Su aspirar a la autoexplicación, por ser a un tiempo desinteresado y egótico, se proyecta en el mundo mediante un pensamiento de espíritu individual que se apresura a vivir con el seguro rasgo de la generosidad del arte. Es el discurso de la senda indeterminada, de la idea, apostada o aparecida, y a la personalizada voz que, con justa suficiencia estética, singulariza a la palabra y provoca vida en tanto sujeto de significación [201].

Estas últimas palabras del profesor Aullón de Haro referentes a la singularización estética de la palabra del ensayista como individuo nos dan pie para comentar la segunda postura teórico-crítica, aquélla que más que atender a las posibilidades del ensayo como vehículo de reflexión y pensamiento, hace especial hincapié en sus aspectos expresivos. En esta línea se encuentra un conjunto de trabajos de J. Marichal, agrupados en su primera edición bajo el título, ya indicativo en sí mismo, de *La voluntad de estilo* (1957) [202]. La tesis principal que recorre y sustenta esta colección de artículos, dándoles cierta unidad, es que el estilo del escritor está indisolublemente unido a su personalidad. Citemos un fragmento significativo:

> ... como en toda obra literaria, el estilo del escritor es simultáneamente la manifestación verbal de una cosmovisión y la expresión del afán por modelar una propia imagen personal. Así, la llamada «voluntad de estilo» es el agente transfigurador gracias al cual el escritor, parafraseando una definición quevedesca, se viste de sí mismo para la eternidad. La elaboración de un estilo literario participa, por lo tanto, del carácter dramático de toda vida humana: redúcese finalmente a un conjunto de aceptaciones y rechazos ante las posibilidades expresivas y comunicativas de un idioma [203].

Como L. Spitzer, como D. Alonso, J. Marichal cree que el texto es reflejo fiel del espíritu y, por tanto, el estilo es, como conjunto de peculiaridades lingüísticas, una manifestación a su vez de las peculiaridades espirituales del creador. Si esta teoría idealista es interesante para cualquier creación literaria, más aún lo es referida a una clase de textos, el ensayo, en la que la estructuración y presentación de los hechos e ideas está estrechamente vinculada al punto de vista personal de quien los formula. Esta personalización de la materia se manifiesta tanto en los mecanismos discursivos de la argumentación como en la forma verbal que los representa, que se

201. Cfr. ibidem, pp. 90-91.

202. En la edición de 1984, esos estudios y otros han sido reunidos bajo lo que en la colección de 1954 era el subtítulo, *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, cit.

203. Cfr. J. MARICHAL, «Cadalso: el estilo de un «hombre de bien»», en *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, cit., pp. 109-110.

convierte en un reflejo personal de la propia voluntad estilística. Desde esta perspectiva, J. Marichal vincula aspectos de la situación personal de los escritores, de su carácter o de sus aspiraciones con determinados rasgos específicos de su estilo verbal. Por ejemplo, Antonio de Guevara aspira a equipararse con la nobleza social de su tiempo escribiendo en el estilo fastuoso de la tradición retórica; Teresa de Jesús, en cambio, al rechazar la orquestación retórica, niega los valores mundanos, haciendo de su estilo informe y desaliñado una vía de acceso a la propia interioridad individual; Cadalso optó por un estilo «mediano y moderado», equidistante entre la burla neo-quevedesca de Torres Villarroel y la crítica racionalista del padre Feijóo, a través del cual dejar constancia de su ecuanimidad ideológica y de su compromiso como «hombre de bien»; por su parte, Unamuno, en su defensa de la plena individualización del hombre como único camino para la verdadera integración social, adopta un estilo «neblinoso», adecuado para verter la savia de su intimidad espiritual, etc. Con esta misma identificación entre el hombre y el estilo, J. Marichal interpreta brillantemente la obra de escritores como Quevedo, Feijóo, Torres Villarroel, Ganivet, Ortega y Gasset o Pedro Salinas.

El análisis de las peculiaridades estilísticas de los escritos de ensayistas concretos ha sido uno de los caminos de estudio más frecuentados entre loscríticos especializados. Desde una perspectiva muy parecida a la de J. Marichal, R. Champigny ha analizado el estilo de la prosa de A. Bretón, J. P. Sartre y A. Robbe-Grillet [204] y J. Terrasse ha estudiado el estilo de Pascal, Montaigne, Michelet, Diderot y el de los manifiestos surrealistas [205].

En este punto merece la pena recordar la tesis de G. Lukács, para quien lo más importante del ensayo es su *forma* peculiar, que lo distingue de las demás formas del arte. Su tesis parte de que existen dos tipos de actitudes anímicas, la vivencia de la realidad vital y la vivencia de los conceptos sobre esa realidad, actitudes que se corresponden con dos medios de expresión: el arte, que crea imágenes porque parte directamente de las cosas, y así transforma las preguntas en vida, y el ensayo, que establece conceptos, conexiones, significaciones y valores entre las cosas ya dadas y por ello su principio fundamental son las preguntas [206]. Mientras que el destino personal del artista es interdependiente de las formas poéticas que genera su espíritu, el destino del ensayista no es generar formas autónomas, sino la vivencia de las formas ya existentes; de ahí que sus materiales más típicos sean las formas de la literatura, el arte y la filosofía (libros, imágenes, ideas), pero no en cuanto formas simples, sino en cuanto que poseen indirectamente un contenido anímico [207]. En síntesis, «la poesía toma sus motivos de la vida (y del arte); para el ensayo, el arte (y la vida) sirve como modelo» [208]. Sin embargo, la intención del

204. Cfr. R. CHAMPIGNY, *Pour une esthétique de l'essai*, Paris, Lettres Modernes, 1967.
205. Cfr. J. TERRASSE, *Rhétorique de l'Essai littéraire*, cit.
206. Cfr. G. LUKACS, «Sobre la esencia y forma del ensayo», cit., p. 20.
207. Cfr. ibídem, pp. 24-26.
208. Cfr. ibídem, p. 28.

ensayista al hablar de las formas ya dadas es utilizarlas como trampolín para meditar sobre sí mismo y para revelar su idea, su estado de alma; el ensayista *parte* de las formas de la cultura para vivenciarlas, para interiorizarlas y, a través de su comentario o interpretación, alcanzar su propia *forma*, su propia expresión ante las cuestiones últimas que le preocupan. Y esta es una de las razones por las que seguimos leyendo ensayos: aunque su contenido conceptual haya sido superado por investigaciones científicas más serias, la forma nos pone en contacto con un alma y su destino [209]. En esta búsqueda de la forma que expresa su alma, el ensayista es guiado por la Estética y en esto es en lo único en lo que el ensayo se parece al arte, o sea, en que se trata de una forma que da cuerpo a las posibilidades de una actitud vivencial, la de los conceptos. En definitiva, para Lukács,

> el ensayo es un género artístico, la configuración propia y sin resto de una vida propia, completa. Ahora ya puede resultar no contradictorio, no ambiguo, no fruto de una perplejidad el llamarle obra de arte y destacar constantemente lo que le diferencia del arte: el ensayo se enfrenta con la vida con el mismo gesto que la obra de arte, pero sólo con el gesto; lo soberano de esa actitud puede ser lo mismo, pero aparte de eso no hay ningún contacto entre ellos [210].

Aunque Lukács sólo concede al ensayista el *gesto* del artista, su valoración de la *forma* del ensayo como cauce para dar entidad singular a las ideas de una individualidad, constituye un paso para establecer una de las condiciones de la *literariedad* del ensayo. Precisamente uno de los criterios fundamentales para incluir esta clase de textos en el ámbito de la Literatura ha sido «la voluntad de estilo» que delata su forma. Si, como dice Lukács, lo más atractivo del ensayo no son las ideas en sí mismas, sino el hombre que en él reflexiona, el punto de vista desde el que los hechos son presentados, serán tanto más interesantes aquellos textos en los que, además de la reflexión subjetiva sobre un tema, el autor haya proyectado su personalidad en su escrito a través de una voluntad de estilo que transcienda la circunstancialidad de las ideas, concediendo valor artístico a la forma como trasunto del pensador. Desde esta premisa, podemos afirmar que una de las condiciones fundamenteles para asentar la especificidad literaria de un texto ensayístico habrá de ser el grado de brillantez y singularidad que alcance en el ámbito de la expresividad verbal elocutiva y macroestructural dispositiva. La única matización que cabría hacer sería que, si se valora la expresividad del ensayo

209. Cfr. ibídem, pp. 17-18.

210. Cfr. ibídem, p. 38. Vemos así que Lukács concede al ensayista el *gesto* del artista ante la realidad, pero no lo considera un verdadero *poietés* porque no crea una imagen, un ficción que refleje, explique o enriquezca dicha realidad. Su postura se vincula en este sentido con la estética tradicional, que hace de la mímesis el criterio fundamental para decidir la literariedad de un texto. Pero lo más curioso es su explicación se acerca a cierto neoplatonismo que subordina al ensayista porque trabaja con las formas ya dadas, relacionándolas, no las crea como hace el artista.

no es porque en él se presente un pensamiento con ropaje literario, sino porque se piensa que el lenguaje es condición determinante del desarrollo del pensamiento. El manejo artístico del lenguaje para generar imágenes y despertar sentimientos contribuye a perfilar el pensamiento en todos sus matices; en un ensayo literario no se puede traducir simplemente el proceso intelectual a lenguaje objetivo, pues pierde parte de su originalidad y eficacia; ésta reside precisamente en el empleo de un lenguaje connotativo, afectivo, que evoca por sí mismo información de otra índole, además de la conceptual [211].

Sin embargo, aunque el análisis de la expresividad como manifestación de una individualidad ha sido el camino más generalizado para valorar un texto ensayístico como literario, también se ha planteado la literariedad de esta clase de textos intentando adaptar a su problemática particular las coordenadas establecidas por la teorías formalistas de orientación estética que han predominado en nuestro siglo y que subrayan, como condición de toda obra de arte verbal, su gratuidad, autonomía y arreferencialidad: un texto es literario cuando se cierra sobre sí mismo tanto en el plano formal-elocutivo como en el plano semántico-referencial, de manera que no existe ninguna finalidad extratextual o trascendente. Desde este punto de vista, la literariedad se funda en tres puntos: la opacidad del lenguaje, la condición ficcional del referente y la ausencia de intención práctica. Para C. Brouillete, el ensayo cumple estos tres requisitos: utiliza un lenguaje afectivo de índole connotativa, se construye sobre la ficción y es gratuito. Respecto a esta última exigencia, para Brouillette, el ensayo carece de toda preocupación didáctica o utilitarista, es «un exercise d'style gratuite, rédigé par un non-spécialiste qui, a travers un sujet, si humble soit-il, part à la recherche de lui-même, de la verité et du monde, et, pensant, se regarde penser dans une forme littéraire» [212]. La actitud estética que en él predomina supone la subordinación constante del contenido a la forma, a la expresividad («non seulement à l'aisance de l'énoncé mais aussi à la structuration de la pensée» [213]). En cuanto al segundo requisito para la garantizar la *literariedad* del ensayo, Brouillette afirma que «l'essai est évocation poétique du monde», es decir,

---

211. Un caso paradigmático es el ensayismo de J. Ortega y Gasset, en el que la escritura no es una mera actividad u oficio para transmitir unas ideas o conceptos, sino su condición más honda y entrañada; por eso al escribir pone en juego la integridad de su persona y todos su textos se preñan de metáforas, comparaciones, efectos rítmicos, etc. Según C. Morón Arroyo, Ortega puede ser considerado como un literato, aunque el se reconocía como filósofo, pero un filósofo que se atiene al conocimiento intuitivo, no al lógico-racional: como la sabiduría de Ortega es vital, la acumulada con la experiencia, se expresa a través de un uso peculiar de la lengua que, más allá de la información, tiene la virtud de hacernos vivir aquello de que nos informa. Por tanto, en la obra de Ortega, la expresividad artístico-formal está en función de las ideas. Cfr. C. Morón Arroyo, «La expresión filosófica» y «Ortega, literato», en *El sistema de Ortega y Gasset*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1968, pp. 34-40 y pp. 40-46. Desarrollaremos la cuestión relativa a la expresividad en el ensayo en el apartado III.2.3

212. Cfr. C. Brouillette, «L'essai: une frivolité littéraire?», en *Études Littéraires*, 5 (1972), p. 39.

213. Cfr. ibídem, p. 41.

es una construcción imaginaria como la de la novela, en tanto que su técnica reposa en las relaciones subjetivas que el autor establece entre las cosas, así como en el desarrollo de estas relaciones a través de ejemplos concretos tomados de la vida del autor o del mundo circundante: «cette relation ne vaut que pour lui: elle est fictive, imaginaire, car j'ai la liberté de ne pas le suivre sur ce terrain. Cette relation n'est pas fondée sur une évidence mais sur une subjetivité à la fois visuelle et psychologique» [214]. Por último, como el poeta, el ensayista interroga el mundo que le rodea, atiende los grandes problemas humanos, haciendo que el lector tome conciencia de ellos mediante un lenguaje connotativo que impide la interpretación unívoca: «L'essai est un ouvrage purement connotatif, si l'on définit la connotation comme un système dont le plan du signifiant est lui-même un système de signification, système sur lequel personne ne s'entend, évidemment!» [215].

En la misma línea está la tesis de F. Roy, para quien el ensayo se ajusta a la definición que T. Todorov diera de lo literario: es «un discours refermé sur lui-même: il s'agit d'une parole intuitive, qui se donne comme sa propre référence, d'une forme reliée à une forme du savoir par images» [216]. F. Roy justifica el carácter ficcional del ensayo señalando que el ensayista prueba sus ideas, no a través de demostraciones rigurosas, sino a través de imágenes, que apelan más a la imaginación que a la inteligencia; para demostrar su tesis, analiza un ensayo de Michel de Montaigne y otro de Charles Lamb y llega a la conclusión de que ambos plantean un tipo de saber no verificable, procedente de una interpretación subjetiva de los datos de la realidad [217]. Para F. Roy, como las imágenes son un recurso específicamente retórico-literario, emparentado con la actividad de la imaginación, entiende que el ensayo es un objeto ficcional y, como consecuencia, es una clase de textos propiamente literaria: «l'essai est littéraire en ce qui'il procède de l'imaginaire» [218]. Este argumento es muy interesante para intentar probar el carácter ficcional y, por ende, literario, del ensayo; sin embargo, desde nuestro punto de vista, se trata de un planteamiento incorrecto, pues el empleo de imágenes o de narraciones en el marco discursivo general propio del ensayo no implica la configuración de una fábula, o sea, de una superestructura *narrativa* (no argumentativa) que organizara la forma y el contenido de la macroestructura del texto ensayístico, que es precisamente lo peculiar de los textos de ficción propiamente dichos. Evidentemente, esto no ocurre nunca en el ensayo que, como clase de textos del género argumentativo, implica, ante todo, el desarrollo de una argumentación; ésta se configura formal y semánticamente a través de una superestructura argumentativa; en dicha argumentación aparecen *pruebas*, que pueden ser tanto razonamientos como imágenes o ejemplos. Recordemos que para G. Bueno lo peculiar de la argumentación ensayística es el empleo de la analogía y, como vere-

214. Cfr. ibídem, p. 43.
215. Cfr. ibídem, p. 46.
216. Cfr. F. Roy, «Un tombeau pour l'essai...?, cit., p. 34.
217. Cfr. ibídem, pp. 30-33.
218. Cfr. ibídem, p. 36.

Copyrighted material

mos en el capítulo correspondiente, es muy frecuente la presencia de ejemplos o pequeñas narraciones con valor de prueba, pero también es muy frecuente el razonamiento basado en premisas verosímiles (valores y lugares de lo preferible). Por tanto, la dimensión ficcional del ensayo no se puede reducir al hecho de que en la argumentación aparezcan algunos fragmentos textuales de carácter ficcional.

El problema de la posible ficcionalidad de esta clase de textos es mucho más complejo y podría plantearse, como hipótesis de trabajo, en otros ámbitos además del de la naturaleza de las pruebas. Así, puede hablarse teóricamente de que el autor de ensayos se nos presenta a través de la construcción imaginaria de un *yo* que resulta mucho más atractivo y sugerente para asentar la credibilidad de la argumentación, o de que las pruebas se fundamenten en premisas verosímiles, útiles para hacer *parecer verdadero* el contenido del razonamiento [219]. Pero además resulta que hay algunos ensayos en los que los mecanismos convencionales de la representaciónficcional del mundo son precisamente la base de su construcción textual. Es el caso, por ejemplo, de *Ariel*, de José Enrique Rodó o del *Viaje a Delfos*, de Carlos Trías, entre otros. En el primero, un narrador anónimo nos propone que el texto que leemos es la transcripción de un discurso de despedida de promoción de estudiantes, pronunciado por un viejo profesor, Próspero; el texto se cierra de nuevo con las palabras del narrador a propósito de la ocasión del discurso. La función del narrador es la de presentar un contexto verosímil para el desarrollo del discurso, para lo crea un mundo ficticio, poblado de personajes que llevan a cabo acciones [220]. En cuanto al ensayo de C. Trías, estamos ante el discurso escrito de un personaje llamado Tristán Zaforteza, que en los primeros 'capítulos' nos cuenta en primera persona dónde nació, sus estudios, cómo vive actualmente, etc.; en el octavo se declara la intención del texto: «Digámoslo de una vez: hoy he decidido pararme y ponerme a pensar en el más oscuro de nuestros misterios» [221]; todo el texto es una profundización en los interrogantes humanos más generales sobre la existencia y la muerte, el amor y la técnica, etc., en un tono discursivo en presente con constantes alusiones al momento de la enunciación y a aspectos de la vida cotidiana en que ésta se está gestando. Por tanto, estamos ante un narrador auodiegético que desarrolla acciones, entre ellas la de escribir el texto que leemos, en un contexto verosímil en el que aparecen otros personajes.

219. Hemos tratado este problema en la comunicación titulada «Dimensiones de la ficción en la prosa literario-argumentativa», en POZUELO VIVANCOS, J. M.ª y VICENTE GÓMEZ, Fco. (eds.), *Mundos de Ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Investigaciones Semióticas, VI)*. Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1996, pp. 247-253.

220. Cfr. J. E. RODO, *Ariel*, ed. cit. Un estudio de estos aspectos pueden verse en D. W. FOSTER, «Procesos de literaturización en *Ariel*, de Rodó», en *Para una lectura semiótica del ensayo latinoamericano: Textos representativos*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1983, pp. 37-52. Foster apunta que este fenómeno se da en múltiples ensayos de la tradición literaria latinoamericana, como el *Facundo*, de D. Sarmiento, «donde la presentación de un panfleto sociopolítico está moderada por toda una serie de procesos protonovelísticos que le confieren a este texto un «encanto» particularmente narrativo». Cfr. ibídem, p. 41.

221. Cfr. C. TRÍAS, *Viaje a Delfos*, Barcelona, Tusquets, 1994, p. 30.

La cuestión que aquí se plantea es que cuando ensayista (y el filósofo, en casos como, por ejemplo, el *Discurso del método* de Descartes, que es una narración autodiegética,) apela al relato como forma de expresión está inevitablemente operando con patrones convencionalmente considerados como 'literarios', por tanto, su texto entra a formar parte del mundo de la representación ficcional, de la imaginación verosímil. Para E. Lynch, se trata de un procedimiento para facilitar la persuasión, puesto que lo que hace el ensayista es aprovechar la competencia *narrativa* del lector, según la explicación que el hermeneuta P. Ricoeur da a la refiguración del discurso (Mímesis III) como operación activa en la que el receptor tiene que reformular de nuevo las cadenas narrativas para poder entender el texto [222]. La consecuencia es que cuando el ensayista (como el filósofo en algunos casos) se vale de nuestra facultad para tejer tramas, el discurso «desciende al universo inesperado de los cuentos y, al igual que el discurso literario –donde está supeditada la distinción entre lo verdadero y lo falso– hace valer lo propio de la ficción en exclusiva relación con nuestra creencia» [223]. Se trata, en definita, de una estrategia de persuasión que aprovecha la eficacia que la forma narrativa tiene para dejar su huella en la imaginación del receptor, por encima de otros medios de argumentación [224].

Emparentado con el criterio de la ficcionalidad está el de la gratuidad o voluntad exclusivamente estética, como segundo criterio más importante para determinar la literariedad de las obras verbales. Como ya hemos dicho, para la teoría y crítica formal-estructuralista, aquellos textos cuyo referente está integrado por elementos procedentes de la realidad empírica y que albergan una voluntad informativo-persuasiva

---

222. Cfr. E. LYNCH, «Travesía cartesiana», en *El merodeador. Tentativas sobre Filosofía y Literatura*, Barcelona, Anagrama, 1990, pp. 103-107.

223. Cfr. ibídem, p. 107.

224. Esta aproximación del ensayo a las formas narrativas de la literatura ficcional ha de ser situada en un proceso típico de la modernidad, el de la puesta en cuestión de las diferencias tradicionales entre la Filosofía y la Literatura. Según el profesor A. Campillo, hay que hablar, por un lado, de la *ficcionalización* de la Filosofía [lo cual supone una *retorización del discurso filosófico* y una *problematización del autor* –se sustituye el sujeto trascendental por el autor de carne y hueso, con sus prejuicios y afectos, en la línea de Nietzsche, Kierkegaard, Unamuno, etc.–] y, por otro lado, de la *voluntad de veridicción* en la Literatura [se da 1) una *problematización del relato mimético* –es decir, no se cuentan historias particulares sobre personajes igualmente particulares, sino que se tiende a reflexionar sobre el acto mismo de la creación literaria, afirmando el carácter autorreferencial del lenguaje literario–, y 2) una *autopresentación del autor* –»ya no se trata de fingir, figurar o mimetizar el mundo, sino de expresar, revelar, manifestar, sacar a la luz la secreta verdad del fingidor (...). La literatura deviene abiertamente y, cada vez más, autobiografía», como sucede con las obras de M. Proust, R. Musil, etc.–]. En definitiva, «a partir del siglo XIX se inicia un movimiento de convergencia entre la ficcionalización de la filosofía y la veridicción de la literatura», cuya consecuencia es que «queda cuestionado *el valor de la práctica literaria como tal*». Cfr. A. CAMPILLO, «El autor, la ficción, la verdad», en *Daimon*, 5 (1992), pp. 37-39. Este problema de las interrelaciones entre la ficción y la argumentación ya fue planteado por J. MARÍAS, «Ensayo y novela», en *Ensayos de convivencia. Obras de Julián Marías. III*, Madrid, Revista de Occidente, 1982[3], pp. 241-247.

son *no* literarios porque están concebidos con una finalidad práctica. El profesor Lázaro Carreter ha señalado que una de las convenciones de la comunicación literaria es precisamente la «ausencia de necesidades prácticas inmediatas que afecten al autor o al lector» [225], criterio a partir del que diferencia entre los mensajes informativos, que son prescindibles por su inmediatez ligada a la actualidad, y los mensajes literarios, que perduran en el tiempo y a los que el lector no acude para adquirir conocimientos. Los textos ensayísticos tienen una clara proyección práctica, de manera que para otorgarles valor *literario* hay que, o bien negar abiertamente que posean algún grado de utilidad al lector, como hemos visto en las teorías de C. Brouillete y F. Roy, o bien buscar definiciones del ensayo en las que se subraye el equilibrio entre los aspectos didácticos y los aspectos estético-emotivos. Esta segunda línea ha sido la más frecuentada por la crítica, que ha esbozado definiciones cuyo prototipo podría ser la de E. Gómez de Baquero, una de las más antiguas en el ámbito hispánico:

> «El ensayo es la didáctica hecha literatura, es un género que le pone alas a la didáctica y que reemplaza la sistematización científica por una ordenación estética, acaso sentimental, que en muchos casos puede parecer desorden artístico. Según entiendo el ensayo, su carácter específico consiste en esa estilización artística de lo didáctico que hace del ensayo una disertación amena en vez de una investigación severa y rigurosa. El ensayo está en la frontera de dos reinos: el de la didáctica y el de la poesía, y hace excursiones del uno al otro. Es en cierto modo el sucesor moderno de la antigua poesía didascálica, que en tiempos más positivos habla en prosa [226].

225. Cfr. F. LÁZARO CARRETER, «La literatura como proceso comunicativo», cit, p. 157.

226. Cfr. E. GÓMEZ DE BAQUERO, «El Ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos», cit., pp. 140-141. Véanse otras definiciones parecidas de: M. Vitier: «Se entrecruzan en la prosa del ensayo elementos de otras categorías literarias, sobre todo de la didáctica y la poesía. De la primera, en virtud de las nociones que el ensayista expone, con ánimo de comunicar determinados criterios en torno a un asunto. De la segunda, porque las ideas que ordena no aparecen con rigor de ordenación ni fríamente concebidas, como en un tratado, sino que lucen vivificadas por una efusión, más o menos contenida, y por las cualidades de un estilo mucho más flexible que el de los libros destinados a la enseñanza. Doctrina, sí, pero diluída en el comentario animado o en la meditación alada» (cfr. M. VITIER, «El ensayo como género», en *El ensayo americano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945, pp. 45-46.). E. Núñez: «Tal vez el ensayo es un género literario fronterizo entre la literatura de creación y la literatura de reflexión o de ideas, o en otras palabras, fluctuante entre la poesía y la didáctica» (cfr. E. NÚÑEZ, «Proceso y teoría del ensayo», cit., p. 361); P. G. Earle y R. G. Mead, jr.: «En la imprecisa zona literaria denominada ensayo se entrecruzan además (...) elementos de otras categorías literarias, principalmente de la didáctica y de la poesía» (cfr. P. G. EARLE y R. G. MEAD, jr., «El ensayo como género literario», en *Historia del ensayo hispanoamericano*, México, De Andrea, 1973, p. 8). J. M. Oviedo: «...El ensayo es literatura aunque su tema sea no literario (...). Una forma muy curiosa de literatura, en verdad, pues está hecha de ciencia, voluntad didáctica, habilidad crítica, información, poesía, testimonio personal y tratamiento artístico de los más diversos temas» (cfr. J. M. OVIEDO, «Introducción. Naturaleza y orígenes de un género», en *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 17). I. Martín Duque y M. Fernández Cuesta: «sus fronteras formales [del ensayo] son imprecisas. Por un lado colinda con el tratado, con la didáctica; por otro, con la crítica y con el periodismo» (cfr. I. MARTÍN DUQUE y M. FERNÁNDEZ CUESTA, «El ensayo», en *Géneros literarios. Iniciación a los estudios literarios*, Madrid, Playor, 1984, p. 62.

La cuestión de la finalidad el ensayo es un asunto complicado, abierto todavía a la discusión y a la polémica debido a que estamos ante una clase de textos en algunas de cuyas manifestaciones más complejas se articulan armoniosamente, por un lado, la crítica, la información, la interpretación y la reflexión, es decir, el *docere* y, por otro, la efusión poético-sentimental, a menudo asociada a la elevación y excelencia expresiva, o sea, el *delectare*. Si el punto de partida es la poética formal-estructuralista, que arranca del esteticismo romántico, la crítica definirá el texto ensayístico como literario subrayando su gratuidad; sin embargo, lo más general es, como hemos visto, que se tienda a buscar un equilibrio entre los aspectos poético-expresivos y los didácticos, casi como si se pensara que éstos últimos constituyen un escollo insalvable para determinar la literariedad de los textos ensayísticos [227]. Pues no se trata de volver a buscar la armonía que en la poética clasicista mantenían la enseñanza y el deleite, donde éste no tenía valor en sí mismo, sino que estaba casi siempre subordinado a la docencia, reducido a un medio o instrumento para conseguir la adhesión del receptor a la tesis defendida o para dorar la píldora de una árida doctrina [228]. Evidentemente, éste no es el caso del ensayo, aunque sí pueda serlo de otras clases de textos argumentativos, como el diálogo, la epístola o la miscelánea del humanismo renacentista, donde los procedimienstos expresivos estaban al servicio de la intencionalidad didáctica. El principal problema que surge al plantear la finalidad del ensayo y, por tanto, una de las bases de su condición literaria, es que, por estar situado en el marco teórico del género argumentativo, está orientado a la *persuasión* del receptor, a la que contribuyen la actitud dialogal y apelativa del emisor y la configuración superestructural argumentativa de la macroestructura del texto ensayístico. Sin embargo, no hay que confundir persuasión con didáctica, como sucede en algunas de las definiciones que hemos citado. En el ensayo, el proceso argumentativo no está regido o condicionado por la intención docente del autor, que es lo que sucede en gran parte de las clases de textos argumentativos que orientan la construcción textual de lo que se ha llamado prosa doctrinal en los siglos XVI y XVII en Europa; antes al contrario, en el ensayo el proceso argumentativo está regido sobre todo por la intención *justificativa* del autor. Los mecanismos de persuasión del ensayo no buscan convencer al receptor de la conveniencia e interés de las ideas expuestas para que modifique su conducta, sino persuadirlo de lo bien fundado de

227. Pocos son, en verdad, los que confieren claramente una finalidad exclusivamente didáctica al ensayo y, cuando lo hacen, matizan el sentido doctrinal o moralizador que el *docere* tenía en los tratados de Poética y Retórica, como hace L. Ferrero: «El propósito del ensayo es el de educar en el sentido etimológico del vocablo: estimular el crecimiento. El estímulo educativo puede resultar en el nivel emotivo o en el nivel intelectual, o simultáneamente en ambos. Esto último influye en el crecimiento humano y es el objetivo del ensayo. Este encuentro educativo se realiza dentro de un marco lógico (...) De otra manera, no sería educativo, sino más bien estético». Cfr. L. FERRERO, *Ensayistas costarricenses*, San José, Costa Rica: Antonio Lehman, 1972, p. 13, cit. por J. L. GÓMEZ MARTÍNEZ, *Teoría del ensayo*, cit., p. 114.

228. Para una breve historia de la cuestión de la función didáctica /función estético-emotiva del arte véase A. GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría literaria moderna. I. La tópica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977, pp. 347-352.

las mismas para que pueda hacer lo que quiera. Se trata de diferenciar, como hace U. Eco, entre el «discurso persuasivo crítico» y el «discurso persuasivo ideológico»; el primero, que es el más típico del ensayo, muestra el carácter contradictorio del espacio semántico, las dos caras del signo ideológico, mientras que el segundo, que es el que generalmente se da en la prosa didáctica, muestra sólo una de las dos caras y oculta la otra [229]. Esta peculiaridad es el único rasgo que, a nuestro parecer, puede justificar la gratuidad del texto ensayístico y, por tanto, puede constituir una de las bases de su especificidad literaria. En definitiva, la tercera de las condiciones para determinar la literariedad del ensayo puede ser su gratuidad, pero no en el sentido estético-formalista que subraya la arreferencialidad y la ausencia de finalidad práctica; el ensayo es gratuito porque es la exposición justificada del punto de vista de un individuo que no pretende, en primera instancia, ni asentar una verdad ni modificar la conducta de su lector, sino establecer con él un diálogo que lo anime a pensar por sí mismo.

Pero existe otra posibilidad: considerar que la función práctica de un texto no es un criterio lo suficientemente perfilado en todas sus consecuencias como para impedir valorar como *literarios* determinados textos ensayísticos o argumentativos en general. Existen obras argumentativas que han durado a través de los siglos por su efectividad específica, ya sea debido a su forma, ya porque el mensaje que contienen ha servido para nutrir la reflexión de los hombres en torno a su vida y a su cultura. En este sentido, creemos que determinados ensayos podrían considerarse literarios en la medida en que sus mensajes sean duraderos, es decir, estén dirigidos a todos los hombres de todos los tiempos; así, entendemos que la verdadera obra literaria, sea argumentativa, ficcional o lírica, es la que es capaz de provocar respuestas en distintas fechas y oportunidades históricas. Se distingue así de la noticia periodística, la arenga política o el anuncio comercial, textos que están condicionados por el momento y el lugar en que son emitidos y por estar orientados a despertar una determinada respuesta en el receptor.

Además de lo dicho, se han arbitrado otras soluciones para resolver el problema de la especificidad literaria del ensayo: 1) se ha emparentado con la lírica, con el fin de determinar la literariedad a partir de la actitud sentimental y subjetiva del enunciador; y 2) se han establecido clasificaciones que delimitaran los distintos contenidos y posibles actitudes que pueden encontrarse en el ámbito del ensayo como clase de textos, para así asentar las bases que permitan distinguir los ensayos literarios de los que no lo son. Respecto a la primera posibilidad, la vinculación del ensayo con la lírica ha sido muy frecuente entre la crítica. Para C. B. Bradley, todas las características del ensayo «flow directly from the presence and dominance of the lyrical element» [230], y según E. Rhys, el ensayista es un «*dilute*

229. Cfr. U. Eco, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1985³, pp. 458-459.

230. Estas características son: «brevity, simplicity and singleness of presentation; the strong play of personality, the subjetive charm; the delicate touch, the limited range of theme and of treatment, the ordered beauty through exclusion of all disordered moods and fiercer passions». Cfr. C. B. Bradley,

lyrist, engaged in a rhythm too subtle for verse» [231]. En el ámbito hispánico también encontramos este tipo de asociación del personalismo del ensayo con la lírica. Para J. L. Gómez Martínez, «el ensayo en la prosa corresponde a la lírica en la poesía» [232]; ambos tipos de discurso son afines por «expresar con exactitud sentimientos y pensamientos íntimos» o por «la subjetividad del enfoque» [233]; Para P. G. Earle, «el ensayista goza de sorprendentes libertades» porque, «como el poeta lírico, convierte angustias en placer estético. Comparte con el poeta cierta perdurable ilusión de inocencia frente a las más tremendas realidades» [234]. Y según J. M. Paquette, «l'essai est la forme caractérisée de l'introduction dans le discours littéraire du JE comme générateur d'une réflexion de type lyrique sur un corpus culturel agissant comme médiateur entre les tensions fragmentées de l'individualité dans sa relation à elle-même et au monde» [235]. Esta vinculación con la Lírica tiene el mismo origen que aquélla que vimos al principio, que hacía del ensayo una clase de textos fronteriza entre la Literatura y la Filosofía/Ciencia. Si antes el aspecto que se subrayaba era el substrato teorético o conceptual, ahora se pretende potenciar el personalismo o subjetivismo del ensayo, entendiendo que ésta es una característica propia y exclusiva de lo literario y que no aparece en aquellas otras manifestaciones textuales consideradas no literarias, como el discurso científico o la información periodística. Como se recordará, es la teoría estética romántica, fundamentalmente, la que acuña la idea de que la creación artística verdaderamente interesante procede de la experiencia sentimental de un alma especialmente sensible ante la realidad y capaz de trascenderla mediante un uso

---

«The English Essay. Ist development and some of its perfected types», en *University Chronicle* (Berkeley, Cal.), I, (1898), cit. por H. B. Binkley, «Essays and Letter-writing», art. cit., pp. 340-350.

231. Cfr. E. Rhys, «Preface» of *A century of Essays*, cit. por H. C. Binkley, ibídem, p. 350.

232. Cfr. J. L. Gómez Martínez, *Teoría del ensayo*, cit., p. 48.

233. Cfr. Bleznick, «Naturaleza del ensayo», cit., p. 6.

234. Cfr. P. G. Earle, «El ensayo hispanoamericano como experiencia literaria», en K. Levy y K. Ellis (eds.), *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*, Toronto, Universidad de Toronto, 1970, p. 25. Aparte de la escasa consistencia conceptual o definitoria que tienen estas vagas apreciaciones, creemos que la asociación casi generalizada de la Lírica con el ensayo ha venido propiciada por la falsa idea de que el sujeto de la enunciación lírica se corresponde con el autor real, es decir, que los sentimientos y vivencias expresadas en el poema proceden de la experiencia vital del poeta, que habla en primera persona porque él es el protagonista. Como el sujeto de la enunciación ensayística se identifica por lo general con el autor real, el paralelismo estaba dado. Sin embargo, mientras que en el caso del ensayo esta identificación es cierta, no lo es en el caso de la Lírica, en la que, como ya se ha demostrado desde distintas perpectivas teóricas, el sujeto de la enunciación en un poema es tan ficticio como el de un drama o el de una novela. Véase, por ejemplo, R. Wellek, «Genre Theory, Lyric and *Erlebnis*», en *Discriminations: Further Conceps of Literature*, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1970, pp. 225-257. Carlos Piera ha visto bien la diferencia: «...el ensayo es a la poesía, en cierto modo, lo que la autobiografía es a la novela: un lugar donde el *yo* que habla es el que suscribe». Cfr. C. Piera, «La conveniencia de la prosa», en *Revista de Occidente*, nº 116, (1991), p. 15.

235. Cfr. J. M. Paquette, «Forme et fonction de l'essai littéraire dans la littérature espagnole», cit., p. 87.

particular del lenguaje general [236]. El subjetivismo viene asociado desde entonces a la Lírica, a través, sobre todo, de la formulación dialéctica de los géneros que consolida Hegel [237], aunque la latencia, detrás de toda obra de arte, de una personalidad singular e interesante se ha considerado desde entonces como un requisito añadido a lo literario.

Sin embargo, no todos los teóricos están de acuerdo con esta vinculación: para G. Bueno, el personalismo del ensayo no se puede emparentar nunca con el subjetivismo de la lírica, pues la presencia del autor en el ensayo tiene otra significación: «aparece simplemente como testigo de que ciertas conexiones se han producido en su biografía. El autor del ensayo aparece como ejemplo de excepción y sus experiencias son «anécdotas» (...)». Las alusiones a sí mismo a lo largo de su discurso «tienen el sentido de las autorreferencias de un hombre de laboratorio, que se mira él mismo como sujeto de experimentación, como sujeto paciente de una experiencia que, de algún modo, podría ocurrirle a cualquier otro, aunque no puede asegurar que así suceda» [238]. Por tanto, el plano de oposición hay que establecerlo, según G. Bueno, respecto al hombre de ciencia, no respecto al poeta lírico: el científico tiene que asegurar que su experiencia es repetible, mientras que la del ensayista siempre es individual. Igualmente, pero desde otro punto de vista, P. Salinas considera que si predomina la actitud lírica sobre la intelectual en ciertos escritos ensayísticos, ello les priva de su condición de ensayos propiemente dichos: «De los grandes ensayistas, y de los buenos ensayos, de Unamuno, de Azorín, de Pérez de Ayala, de Ortega y Gasset, de Bergamín, ya se dijo antes que no se les puede tomar como ensayistas terminantes; y ya se intentó probar que en sus ensayos y en sus personalidades la actitud lírica, en distintas medidas, los define mejor que la estrictamente intelectual del ensayista. Hay poca literatura de ideas en nuestra España, pero casi toda es poesía de las ideas, un pensar encendido y poético» [239]. Desde nuestro punto de vista, sin embargo, los textos de estos escritores no dejan de ser verdaderos ensayos porque en ellos predomine la subjetividad, puesto que estamos ante una clase de textos que admite gran flexibilidad y dicha actitud puede entenderse como otra forma de conocimiento complementaria a la forma más estrictamente intelectual de conocer el mundo. Por tanto, aunque no es un rasgo generalizable, existen casos muy concretos en que la actitud singular del ensayista ante las cosas tiene un marcado carácter lírico, que se reflejará en la manera de expresar las inquietudes sentimentales e intelectuales mediante la representación expresiva de raíz imaginaria o metafórica; en estos ensayos lo *literario* procederá

---

236. Una breve introducción a la radicalización psicológica de la poética romántica se puede consultar en A. García Berrio y M. T. Hernández, *La Poética. Tradición y Modernidad*, cit., pp. 43-53.

237. Cfr. ibídem, pp. 50-51 y A. García Berrio, «Transferencia simbólico-referencial de las modalidades genéricas», en «Problemática general de la teoría de los géneros», cit. pp. 30-46.

238. Cfr. G. Bueno Martínez, «Sobre el concepto de ensayo», cit., p. 112.

239. Cfr. P. Salinas, «El signo de la literatura española del siglo XX», en *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1985[6], p. 44.

de la capacidad expresiva de estilización simbólica, es decir, de la presencia en el texto de aquellos mecanismos retóricos de expresividad imaginaria (analogías, comparaciones, metáforas, paradojas...) que transmiten una visión particular y estilizada del mundo y que pueden dar cuenta en ocasiones de experiencias radicales e inefables. Recuérdense en este sentido algunos ensayos de J. Bergamín, como los reunidos en *El clavo ardiendo* o *El pozo de la angustia* [240], o *La experiencia interior*, de G. Bataille [241].

La segunda forma de enfocar y solucionar el asunto de la confluencia de los aspectos teoréticos y expresivos en el mismo cauce de comunicación ha sido plantear cuadros de clasificación en los que se distribuyen los distintos tipos de ensayos. Predominan varios criterios, que suelen estar mezclados indiscriminadamente: el tema tratado, la forma, la finalidad, el grado de predominio de lo conceptual o de lo expresivo, etc. Por ejemplo, J. L. Martínez distingue los siguientes tipos: 1. Ensayo como género de creación literaria; 2. Ensayo breve, poemático; 3. Ensayo de fantasía, ingenio o divagación; 4. Ensayo-discurso u oración (doctrinario); 5. Ensayo interpretativo; 6. Ensayo teórico; 7. Ensayo de crítica literaria; 8. Ensayo expositivo; 9. Ensayo-crónica o memorias; 10. Ensayo breve, periodístico [242]. Junto a este tipo de clasificaciones pretendidamente exhaustivas, hay otro grupo en las que aparecen categorías más globalizadoras, como la de J. E. Clemente, que distingue tres clases de ensayos: el *político, callejero o sociológico*, caracterizado por la documentación prolija y la claridad demagógica; el *literario*, donde «tiene mejor cabida la sensibilidad, el imperio del gusto y la penetración estética»; y el *filosófico*, donde predomina el conocimiento, «no de erudición histórica, sino intemporal. Erudición de esencias» [243]. Este tipo de clasificaciones delatan la perpetuación de esa especie de prejuicio crítico que impide unir en un mismo texto la argumentación conceptual y teorética con la voluntad artístico-expresiva, o sea, la orientación informativo-persuasiva con la gratuidad estética. Por eso se intenta diferenciar así el ensayo *filosófico*, en el que predomina la reflexión sobre la expresividad, del ensayo propiamente *literario*, en el que ocurriría lo contrario. Pero esta actitud teórica tiene dos posibles consecuencias muy graves: que el ensayo llamado *filosófico* se entienda como un instrumento secundario, una forma ocasional para exponer de manera más divulgativa y asequible lo previamente pensado y elaborado de forma sistemática [244]; o bien que, dado que el ensayo *literario* se define como breve, superficial, personalizado, imaginativo, con

240. Cfr. J. Bergamín, *El clavo ardiendo*, Barcelona, Aymá, 1974, y *El pozo de la angustia*, Madrid, Anthropos, 1985.

241. Cfr. G. Bataille, *La experiencia interior*, Madrid, Taurus, 1972.

242. Cfr. J. L. Martínez, *El ensayo mexicano moderno*, México, F. C. E., 1958, cit. por J. L. Gómez Martínez, *Teoría del ensayo*, cit., pp. 126-127.

243. Cfr. J. E. Clemente, *El Ensayo*, cit., p. 30.

244. Este es el planteamiento de E. Nicol, «Ensayo sobre el ensayo», cit., pp. 206-279 y también la postura que mantuviera G. Lukacs, «Sobre la esencia y forma del ensayo», cit. Para este problema véase el capítulo de este trabajo dedicado al referente del ensayo.

voluntad de estilo, será ensayo propiamente *filosófico* todo estudio extenso, profundo, objetivo, que trate cuestiones generales de la existencia humana y tenga vocación universalista en sus conclusiones [245]. Evidentemente, ni el ensayo es una forma ancilar o secundaria respecto a un todo o *sistema* más complejo, ni la actividad reflexiva general del filósofo se lleva siempre a cabo a través ensayos. Además, en ambos casos, se presupone que lo que se entiende por ensayo filosófico carece de cualquier intencionalidad artística, que el rigor del pensamiento se antepone a la brillantez expresiva, con lo que estamos de nuevo ante el prejuicio que tradicionalmente ha separado la Retórica de la Filosofía.

Las dos situaciones citadas son muy frecuentes entre la crítica que se ha acercado a esta clase de textos, de ahí la necesidad urgente de delimitar el ámbito textual en el que nos estamos moviendo. Desde nuestro punto de vista, no todo texto en el que se desarrolla una reflexión razonada es un ensayo; sólo lo es aquél cuyo discurso está personalizado a través de las modalidades lingüísticas que delatan la subjetividad del emisor y el diálogo con el interlocutor, en el que la justificación de la tesis se lleva a cabo con argumentos, no con demostraciones, además de otro tipo de pruebas afectivas, en el que se elimina el aparato bibliográfico y los tecnicismos, en el que se discurre libremente, siguiendo el propio movimiento del pensamiento, por lo que su estructura es fragmentaria, y el que carece de finalidad docente explícita. Este conjunto de rasgos constituyen un tipo de acción comunicativa que puede servir para tratar temas de todo tipo, filosóficos, literarios, éticos, políticos, históricos, religiosos, etc. Este es el primer paso para delimitar el ámbito del ensayo, frente a otras clases de textos como el tratado, la monografía, el estudio, la tesis, etc. Pero además, cuando un texto presenta estos rasgos no por ello es propiamente *literario*: para serlo debe delatar una voluntad de estilo, debe probar con la fuerza emotiva de su significante. En este sentido, hay que subrayar que lo conceptual no está reñido con lo estético. El ensayo es, ante todo, un vehículo de comunicación que por las peculiaridades formales que acabamos de citar resulta altamente adecuado para ejercer la crítica argumentada de la cultura, en cualesquiera de sus aspectos, desde los más nimios hasta los más trascendentales, desde la perspectiva de la individualidad del yo. Este atractivo deriva del hecho de que el ensayo es la clase de textos resultante de una tensión psicológica entre dos deseos aparentemente contradictorios: el de pensar y describir la realidad y las formaciones culturales tal como son en sí mismas y el de imponer necesariamente un punto de vista sobre ellas. La consecuencia es la imposibilidad de la objetividad, pues el ensayista se debate entre la admisión del discurso conceptual y la potenciación singular de los recursos expresivos que le ofrece su lengua natural. Esta tensión puede plasmarse textualmente de muy diversas maneras, por lo que en el conjunto de tex-

245. Cfr. F. BELLE-ISLE LÉTOURNEAU, «L'essai littéraire: un inconnu à plusieurs visages...», en *Études Littéraires*, 5 (1972), p. 50. Esta autora distingue ambos tipos por el objeto (complejo en el ensayo filosófico, intrascendente en el literario), por el punto de vista del autor (objetivo en el primero, subjetivo en el segundo) y por el modo de conocer (universal en el caso del filósofo, particular en el del literato).

tos que intuitivamente pueden agruparse bajo el marbete de ensayo podemos encontrar multitud de soluciones, adecuada cada una a las exigencias y necesidades personales del autor. El núcleo común será la justificación argumentada de una idea, impresión, opinión, etc., pero habrá ensayos en los que los afectos y la imaginación apagarán los conceptos y definiciones, y viceversa, habrá ensayos en los que la meditación razonada pretenderá expresarse con la mayor objetividad posible. Habrá, en definitiva, una variadísima gama de posibilidades, irreductibles en último término a ningún tipo de sistematización o clasificación, que pretenda ser exhaustiva, pues siempre pueden encontrarse textos concretos a los que es muy difícil asignar una categoría.

En este punto se hace necesario traer a colación la oportuna distinción que el profesor A. García Berrio ha establecido entre los términos *literariedad* y *poeticidad*, considerados estrictamente sinónimos por gran parte de la crítica; incluso el término *literariedad* se ha entendido como el único término marcado de la oposición entre uso artístico de la lengua y uso estándar [246], tal como lo hemos utilizado nosotros mismos en el epígrafe de este apartado. Sin embargo, resulta de gran utilidad distinguir ambos conceptos para determinar los grados posibles de la función estética en determinados textos verbales, frente a los textos de la comunicación estándar. La *literariedad*, por consiguiente, es «la propiedad específica de los textos verbales convencionalizados como literatura, en términos de decisión cultural, una *opción* o iniciativa restringida, puesta en acto en el momento de construir bajo un modelo singular de 'norma' un determinado tipo de texto verbal con intencionalidad artística. Lo literario es por tanto una modalidad concreta de lo general artístico». Frente a la literariedad como hecho de convención, la *poeticidad* es un *valor* automático propio de la obra concreta, original e irrepetible, ocasional y atribuible sólo a determinados textos literarios, como resultado sentimental y efecto estético transcendental [247]. La poeticidad así entendida tiene tres dimensiones o fuentes de valor estético: la *expresividad verbal* o modificación inhabitual del enunciado verbal, la *ficcionalidad* o representación semántica alternativa del modelo realista y perceptible del mundo y la *construcción imaginaria* o estilización simbólica de la imaginación, que es la fuente definitiva y genuina de la poeticidad [248].

Si partimos de estas distinciones, habrá textos ensayísticos que ni siquiera estén redactados con intención literaria, es decir, que se muestren absolutamente ajenos a la 'norma' convencional que estipula el uso estético de la lengua; estos

246. Cfr. A. García Berrio, «Lingüística, literariedad, poeticidad (Gramática, pragmática, texto)», en *1916. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, II, 1979, p. 165.

247. Cfr. ibídem, pp. 165-168 y «Qué es lo que la poesía es», en *Lingüística española actual (Homenaje a Julio Fernández Sevilla)*, IX, 2 (1987), p. 180 y ss.; también *Teoría de la literatura*, cit., pp. 100-107.

248. Cfr. «Qué es lo que la poesía es», cit., pp. 179-185. Cada uno de estos componentes o fuentes de poeticidad es analizado con pormenor en la magna obra de profesor A. García Berrio, *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, cit. (véase, sobre todo, la segunda edición revisada y ampliada: Madrid, Cátedra, 1994).

textos se mantendrán dentro de la economía verbal de la comunicación estándar, en su condición representativo-conceptual y práctica y en su modulación predominantemente denotativa; serán, por tanto, textos no literarios. Pero también habrá ensayos escritos con voluntad artística, que delaten la intención del autor de entender su texto como un tipo de acción comunicativa convencionalizada como literaria por las instituciones culturales; estos textos habrán de entenderse como propiamente *literarios* cuando reúnan valores de expresividad artística y estos valores sean considerados por sí mismos un criterio de literariedad por la institución crítica que los juzgue. En nuestro ámbito cultural, el uso especial y desautomatizador del lenguaje es la fuente primera de literariedad y el rango más elemental de poeticidad, de manera que la especificidad *literaria* del ensayo surgirá de la voluntad expresiva del autor, patente no sólo en el uso personal de los recursos lingüísticos de su lengua natural, sino también en el modo de presentación y disposición de las ideas. Para delimitar esta voluntad de estilo habrá que perfilar la distancia que mantienen los textos ensayísticos que en un momento dado podrían valorarse como artísticos respecto a los científicos o técnicos elaborados por especialistas; en éstos, las formas lingüísticas tienden a la denotación pura, a la formalización, a evitar la plurisignificación connotativa, al impersonalismo, a la claridad, a la inferencia lógica, etc.; en ellos es el pensamiento el que dirige el proceso de escritura y a él queda subordinado el lenguaje; por ello, siempre serán textos claramente no literarios. En cambio, en los ensayos que pudieran calificarse de artísticos, es el proceso de escritura el que hace al pensamiento, haciéndose por el lenguaje. Las palabras están cargadas de afectividad, de ahí que algunas veces puedan incluso modificar la idea original del autor, que progresa en su escritura guiado a menudo por las propias palabras, que lo llevan a avanzar en una dirección y a abandonar las otras posibles. En este sentido, habrá de tenerse en cuenta la expresividad simbólica e imaginaria. Esto es especialmente importante en el caso de algunas de las más interesantes manifestaciones textuales ensayísticas, cuya especificidad literaria se puede buscar precisamente en este juego imprevisible del lenguaje y de la imaginación. En el texto ensayístico interesante, el estilo no es un adorno o un simple medio de persuasión eficaz como activación del *delectare*; es una modalidad del pensamiento, una vía de conocimiento que procede del *ingenium*, en la que la analogía, la metáfora, la evidencia, la comparación, la interrogación y otras muchas figuras no son un adorno, sino un medio para hacer visible la singularidad de los hechos concretos en un tiempo y una persona individualizada [249]. Por tanto, sólo será propiamente *literario*, aunque nunca estrictamente poético, el ensayo que hace patente, en la expresividad verbal-elocutiva y macroestructural dispositiva, la subjetividad incierta, equívoca, insistente, irreductible aneja a la personalidad de un autor que impone su perspectiva individual a la realidad.

249. Para esta cuestión, véase el apartado III. 2. 3. 2. de nuestro trabajo.

En esta línea, además de en la características formales, creemos que, en un segundo orden de preferencias, la condición literaria de un texto ensayístico dependerá, como ya hemos dicho, del grado de efectividad e interés de los contenidos conceptuales, es decir, de sus cualidades para perdurar en el tiempo y despertar la atención y la respuesta en hombres diferentes de épocas distintas. En razón de este segundo criterio seguimos leyendo textos que, aunque fueron inicialmente concebidos en un contexto determinado y para responder a una finalidad pragmática concreta, nos siguen seduciendo muchos años después gracias a la pertinencia encerrada en la interpretación del mundo y del hombre que en ellos encontramos. Así, los ensayos de Montaigne, de Ortega y Gasset o de J. Bergamín siguen atrayéndonos no sólo por el acierto de su configuración formal-expresiva, sino también por el fragmento de vida y de pensamiento interesante que se aloja en ellos. Como puede deducirse, este segundo criterio depende de la decisión del lector y, en última instancia del código cultural e ideológico que predomine en cada momento histórico, que condicionará la atribución del marbete de *literario* a ciertos textos ensayísticos en los que sobresale la personalidad del autor en todas sus dimensiones [250]. En este sentido, hay que tener en cuenta, que la singularidad del sujeto creador ha sido generalmente soslayada en la Poética del siglo XX, que desde los formalismos hasta la más moderna desconstrucción ha declarado la 'muerte del autor'. En nuestro siglo se han difuminado casi hasta desaparecer tanto la concepción clásica del poeta sabio como la idea romántica de la genialidad del poeta, con lo que se ha puesto en entredicho toda originalidad personal, proclamando que todo lo que un autor escribe pertenece al patrimonio de la lengua común [251]. La desaparición casi generalizada del autor como referencia crítica que otorga coherencia y sentido al texto podría ser una explicación de la relativa marginación, en la Teoría literaria contemporánea, de una clase como el ensayo, en la que el autor, su personalidad, su punto de vista, sus intenciones, sus ideas, etc., constituyen no sólo el eje vertebrador del texto, sino la base de su articulación referencial, dado que existe una identificación entre el sujeto de la enunciación y el autor real y, por tanto, éste no puede ser eliminado a favor del texto en su manifestación significante.

250. Para las complejas relaciones que mantiene el lenguaje con las ideologías, que son las que construyen el *sentido* y las significaciones de los textos, véase M. SÁNCHEZ CÁMARA, ««Elocutio», «Literariedad» y «Naturaleza» de la literatura: una aportación desde la semiótica», en *Investigaciones Semióticas*. III, cit., p. 203.

251. Un agudo e interesante análisis de esta cuestión, de tanta trascendencia en nuestro siglo, en el que, por encima de la noción de autoría, el protagonismo casi absoluto lo tiene el Texto, por tanto, el Lector, y, en definitiva, el Crítico, se puede ver en D. LOPEZ GARCÍA, *Ensayo sobre el autor*, Gijón, Ediciones Júcar, 1993.

III

CONSTRUCCIÓN TEXTUAL DEL ENSAYO

La búsqueda de metaestructuras universales acaso responda a un requerimiento de «sentido» en un mundo abandonado a sus aparentes incongruencias y fracasos, unido espacialmente tan sólo por las ciencias naturales, y filosóficamente tan sólo por cierta lógica. Un mundo en el que el suceder y la sucesión –sea en la historia, sea en el discurso narrativo o poético– ya no ofrece un irrebatible punto de partida.

(C. GUILLÉN, *Teorías de la historia literaria*)

Como hemos dicho en nuestra introducción, una clase de textos se define según tres ámbitos: el régimen autorial o relaciones que el autor mantiene con el sistema de clases de textos vigente en el momento histórico en el que escribe; el régimen lectorial o conjunto de interpretaciones y valoraciones de los receptores comunes y especializados que permiten la institucionalización de la clase de textos, y, en tercer lugar, el régimen textual, que es el conjunto mínimo de principios textuales que deben reunir aquellos textos que se clasifiquen bajo una determinada clase. Los dos primeros aspectos ya han sido estudiados en el capítulo II; éste que ahora presentamos estará dedicado a los temas relacionados con el régimen textual.

El marco teórico básico que hemos elegido para llevar a cabo el estudio del texto ensayístico ha sido el propuesto por la Retórica, considerada ésta en un sentido amplio, como modelo general de producción de textos y como instrumento de análisis textual. La Retórica puede ser entendida como un método científico para el análisis de textos, puesto que se trata de un sistema que a lo largo de los siglos ha demostrado ser lo suficientemente flexible como para poder ser aplicado no sólo a la producción de discursos orales judiciales, políticos o conmemorativos, sino de nuevos textos (en la Edad Media sirvió como esquema constructivo para la epístola, el sermón y la poesía). Esta posibilidad implica entender la Retórica no sólo como un conjunto de normas para construir textos, sino también como un esquema útil para analizar todos los textos posibles, dado que abarca las dos dimensiones básicas del hecho literario: la composicional y la pragmática. Se constituye así

Copyright Material

como disciplina global del fenómeno lingüístico comunicativo y como instrumento adecuado para el estudio de cualquier tipo de texto, incluido, por tanto, el texto ensayístico.

La segunda razón por la que hemos decidido situar nuestro análisis en el marco de la Retórica es el hecho de que durante siglos muchos textos literarios han seguido, para el diseño de su construcción textual, las reglas retóricas tal como eran aprendidas en las escuelas. Este es el caso de la prosa argumentativa, de la que, como ya hemos intentado mostrar, arranca el ensayo como clase de textos independiente. La construcción textual de las clases de textos didáctico-argumentativos, tanto las nacidas en la Antigüedad clásica como las recuperadas en el Renacimiento, han estado sujetas al único código de producción textual que ha regido durante siglos la creación de la prosa no ficcional, o sea, la Retórica. Así, aunque con importantes variaciones y transformaciones, ciertos principios retóricos relativos a la invención de los argumentos, su estructuración y disposición y su manifestación expresiva, han permanecido vigentes y como telón de fondo en la construcción textual de dichas clases de textos en todas las épocas, incluido el ensayo moderno.

Junto a estas dos razones, de índole fundamentalmente formal, creemos que la perspectiva retórica es la más adecuada y pertinente para un estudio de raigambre humanística, puesto que es un hecho evidente que el sistema de valores que implica el discurso humanístico de todos los tiempos (el de la preeminencia de la palabra como vehículo de tolerancia y de diálogo, de crítica y de persuasión argumentada) ha tenido como protagonista a la Retórica, tal como la concibieron los griegos, la estructuraron los romanos y la aprovecharon los humanistas del Renacimiento.

III.1. La Retórica como modelo semiótico de construcción textual y como teoría general de la argumentación

Como es sabido, un importante sector de la investigación en el ámbito de la teoría de la literatura está dirigiendo sus esfuerzos hacia la construcción de una Retórica general como ciencia global del discurso. Este proyecto implica ampliar la tradicional y ya consagrada colaboración de la Retórica con los estudios literarios en el terreno de los recursos elocutivos, a los mecanismos codificados por el modelo retórico clásico para la producción de todo tipo de textos (literarios y no literarios). Desde esta perspectiva, la Retórica puede entenderse como un instrumento de análisis adecuado para lograr una comprensión teórica global del texto literario en todos sus niveles y secciones, así como del hecho literario en que aquél está inserto. Esta actualización de la Retórica como ciencia general del discurso presupone no sólo la recuperación del pensamiento histórico, tanto retórico como poético, sino la ampliación de las fructíferas aportaciones de la reflexión tradicional a través de la colaboración del instrumental teórico aportado por las modernas Poéti-

ca lingüística [1] y Pragmática literaria. En este sentido y como ha sido subrayado recientemente desde distintas posiciones teóricas, la *rhetorica recepta* [2] o retórica tradicional contiene en sí misma un modelo general de producción de discurso, es decir, además de una ciencia descriptiva, constituye una ciencia productora o generadora de textos [3]. Desde este punto de vista, la Retórica se ha considerado una ciencia del texto y como tal ha sido interpretada por muchos estudiosos de la actual Lingüística del texto [4], que han aprovechado algunas de las categorías clásicas para explicar los diferentes niveles del texto y el fenómeno de la comunicación lingüística. En esta línea, uno de las campos de investigación más importantes en que ambas disciplinas han mostrado las posibilidades de una eficaz colaboración ha sido el estudio de las macroestructuras textuales [5], cuyo análisis formal de los niveles de construcción textuales se ha visto enriquecido con la aportación de las tradicionales operaciones retóricas.

Pero además de con la Lingüística del texto, este proyecto de Retórica general coincide en muchos de sus planteamientos con la Semiótica [6], la ciencia que actualmente proporciona el esquema teórico más completo para la explicación global de la realidad de la comunicación. La Semiótica lingüística, que abarca el estudio del

---

1. El término de «Poética lingüística» ha sido acuñado por A. García Berrio para distinguir la Poética actual de la clásica. Se ocupa fundamentalmente de la descripción lingüística de la especificidad de las obras de arte verbal utilizando el instrumental teórico y metodológico propio de la Lingüística teórica, sobre todo la Lingüística del texto y la Pragmática lingüística. Cfr. A. García Berrio, «La Poética lingüística y el análisis literario de textos», en *Tránsito. Revista de poesía*, h-i, Murcia, 1981, p. 12.

2. T. Albaladejo llama *Rhetorica recepta* a la «organización teórica que ha sido históricamente elaborada y a través del tiempo asimilada e incorporada en diferentes momentos al conocimiento contemporáneo sobre el discurso», cfr. T. Albaladejo, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989, p. 19.

3. Han planteado esta faceta, entre otros muchos, G. Mosconi, «La dimensione retorica. Dall'«arte di persuadere» alla recerca sul parlare-comunicare e sul parlare-pensare», en Mosconi *et al.*, *Discorso e retorica*, Turín, Loescher, 1981, p. 37; A. López García, «Retórica y lingüística: una fundamentación lingüística del sistema retórico tradicional», en J. M. Díez Borque (coord.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 601-654, quien considera la Retórica como una *Gramática universal*, «capaz de abarcar lo que los distintos códigos y mensajes tienen en común en su calidad de formalismos haciéndolo sobre la base de su carácter formal» (p. 615). Véase también J. M. Pozuelo Yvancos, «Retórica general y neorretórica», en *Del Formalismo a la Neorretórica*, cit., pp. 190-195.

4. Véase T. A. van Dijk, *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1982, pp. 19-20; A. García Berrio, «La Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica general), en *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante*, 2 (1984), pp. 135-205, y «Retórica general literaria o Poética general», en *Investigaciones Semióticas III*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990, t. I, pp. 11-21; B. Spillner, *Lingüística y literatura (Investigación del estilo, retórica y lingüística del texto)*, Madrid, Gredos, 1979, p. 160.

5. Véase T. Albaladejo y A. García Berrio, «Estructura composicional. Macroestructuras», en *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante*, 1, 1983, pp. 127-180.

6. Cfr. S. Chatman, «Rhetoric and Semiotics», en S. Chatman, U. Eco y J. M. Klinkenberg (eds.), *A Semiotic Landscape/ Panorama Semiotique*, La Haya-Mouton, 1979, pp. 103-112. La relación general entre la Retórica y la Semiótica se ha especializado a menudo en la proyección pragmática del discurso, en concreto, en su utilización en los medios de comunicación de masas.

fenómeno lingüístico comunicativo general y la Semiótica literaria que, desde una base lingüística, estudia el texto literario [7], en sus aspectos semánticos, sintácticos y pragmáticos, tienen objetivos muy afines a los que aspira el proyecto de una Retórica como ciencia general del discurso. El problema es delimitar el ámbito de estudio de ambas disciplinas. Las relaciones entre la Semiótica literaria y la Retórica se pueden interpretar, según T. Albaladejo [8], desde dos posiciones complementarias: o bien potenciar la dimensión propiamente semiótica de la explicación que la Retórica da del discurso en general. O bien considerar que la Semiótica actúa como marco metateórico en el cual se articulan las operaciones a través de las que la Retórica da cuenta del fenómeno literario en sus distintos aspectos; estas operaciones retóricas serían interpretadas entonces en función de su utilización. La primera perspectiva viene corroborada por la misma tradición retórica, pues Aristóteles ya interpretó el discurso desde un punto de vista semiótico: «Porque el discurso consta de tres componentes: el que habla, aquello de lo que habla y aquél a quien habla» (*Retórica*, 1.358a 39-1.358b 2) [9]. La segunda perspectiva permite proyectar las *partes artis* [10] o secciones en que la Retórica estudiaba el texto literario y el hecho instaurado por éste, en las tres áreas semióticas establecidas por Ch. Morris [11]. En este sentido,

7. Cfr. M. A. Garrido Gallardo, «Sobre una semiótica literaria actual: la teoría del lenguaje literario», en M. A. Garrido Gallardo, *Estudios de Semiótica literaria*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982, pp. 68-89.

8. Cfr. T. Albaladejo Mayordomo, «Estructuras retóricas y estructuras semióticas (Retórica y hecho literario)», en *Investigaciones Semióticas, III*, cit., t. I, pp. 89-90.

9. El interés de la antigua Retórica por los aspectos pragmáticos del texto deriva de su condición de disciplina orientada a la comunicación persuasiva, especialmente preocupada por el examen y determinación de los medios adecuados para persuadir eficazmente a través del discurso verbal. Este interés pragmático se revelaba, por ejemplo, en las doctrinas tradicionales sobre la finalidad del texto (*docere, delectare, movere*), en la teoría de la *intellectio*, en la idea de lo *aptum*, en las cualidades que atañen a la formación del orador (*ingenium / ars / facultas*), en la reflexión en torno a las distintas organizaciones textuales de la *dispositio*, etc., pero, sobre todo, en la concepción aristotélica de los *genera* oratorios (que es una división pragmática cuyo fundamento depende de los tipos de auditorios y de los tipos de hechos que se exponen –*Retórica*, 1358a 36-1358b 8).

10. La *rhetorica recepta* proporciona un modelo semiótico-textual que consta de seis operaciones retóricas o *partes artis* (*intellectio, inventio, dispositio, elocutio, memoria* y *actio*) las cuales abarcan en su conjunto la realidad total del discurso y su comunicación. Además de las cinco operaciones retóricas identificadas por la Retórica tradicional, hemos añadido una sexta operación, la *intellectio*, siguiendo la investigación efectuada por F. Chico Rico en torno a la teorización de los rétores de la baja latinidad, como Sulpicio Víctor o A. Agustín. La *intellectio* es el examen global que el productor lleva a cabo sobre el hecho retórico en que está situado, con el fin de saber en qué consiste la causa –su *status*–, cuál es su grado de defendibilidad y a qué género corresponde). Véase «La *intellectio*. Notas sobre una sexta operación retórica», en *Castilla. Estudios de Literatura*, 14, 1989, pp. 47-55 y *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1987, p. 93 y ss.

11. Véase Ch. Morris, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Paidós, 1985. En esta obra de 1938 se plantea la división más generalmente admitida de los campos o partes de la Semiótica: la Semántica, o relaciones que mantienen los signos con su referente, la Sintáctica, o relaciones que mantienen entre sí, y la Pragmática, que son los vínculos que los signos tienen con los sujetos que intervienen en la comunicación y con el contexto en que ésta se desarrolla.

Copyrighted material

T. Albaladejo establece que la *inventio* se corresponde con la semántica semiótica o estudio de la construcción del referente del texto en sus dimensiones extensional e intensional; la *dispositio* y la *elocutio* se corresponden con la sintaxis semiótica, la primera en su dimensión macroestructural y la segunda en su dimensión microestructural; y la *memoria y actio* se corresponden con la pragmática semiótica. En cuanto a la *intellectio*, es una operación especial que articula las estructuras de las tres secciones semióticas. Esto es así porque «la totalidad del conjunto que forman las operaciones retóricas es global e indirectamente de carácter pragmático y está incorporada en la organización semiótica precisamente a través de la pragmática, la cual engloba la sintaxis y la semántica» [12]. Lo que T. Albaladejo subraya con esta interpretación es que «el sistema retórico es una construcción teórica pragmáticamente orientada y firmemente establecida sobre una organización formada por las operaciones y por sus respectivas estructuras, que son interpretables semióticamente y quedan asociadas de manera puntual a la configuración semiótica del fenómeno literario, el cual está fundamentado comunicativamente» [13].

Como puede verse, la Pragmática constituye un campo privilegiado de colaboración entre la Retórica clásica y la Lingüística actual, puesto que desde ella se puede explicar el texto argumentativo como *actividad* de un productor particular orientado a la persuasión de un receptor, en el marco de las relaciones que se establecen entre la expresión lingüística del texto y el contexto general comunicativo. Por ello, la Pragmática ha sido considerada, por su carácter globalizador, la parte esencial del sistema retórico de base semiótica antes citado, ya que puede decirse que incluye a las otras dos dimensiones semióticas, la sintáctica y la semántica. Esto es así porque, como ha señalado el profesor T. Albaladejo, bajo su dominio recae el estudio de las relaciones sintácticas que mantienen entre sí las unidades sígnicas del texto (tanto macroestructurales *–dispositio–* como microestructurales *–elocutio–*), las relaciones semánticas entre el texto y el referente por él expresado (*inventio*) y las relaciones propiamente pragmáticas entre el texto y el contexto comunicativo general, en el que los participantes en el proceso de la comunicación son los protagonistas. El hecho literario se puede explicar, por tanto, a partir de las relaciones entre el ámbito pragmático y el conjunto formado por el ámbito semántico y el sintáctico, relaciones que se manifiestan en la idea de *texto* como unidad lingüística que articula en su interior los diferentes aspectos [14].

A continuación vamos a hacer una breve introducción al sistema retórico, enten-

12. Cfr. T. ALBALADEJO, «Estructuras retóricas y estructuras semióticas», cit., pp. 89-96.

13. Cfr. ibídem, p. 94.

14. Cfr. T. ALBALADEJO, «Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico textual», en *Lingua e Stile*, 18, 1 (1983), pp. 3-46; «Sintaxis, semántica y pragmática del texto literario: la semiótica literaria como especialización de la semiótica lingüística», en *Teoría de los mundos posibles*, cit., pp. 15-21.; «Algunos aspectos pragmáticos del sistema retórico», en VV. AA., *Teoría de la literatura. Investigaciones actuales*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Instituto de Ciencias de la Educación, 1993, pp. 47-61; F. CHICO RICO, *Pragmática y construcción literaria*, cit., p. 25.

diéndolo como un modelo lingüístico-semiótico de producción y comunicación de textos, con el fin de comprender mejor dónde residen las peculiaridades de la construcción textual del ensayo (y en general, de las clases de textos del género argumentativo). Para ello vamos a partir, en una primera fase, de las correspondencias que pueden establecerse entre las categorías, operaciones y elementos del sistema retórico clásico y las de la Lingüística del texto, la Pragmática lingüística y la Poética. En una segunda fase subrayaremos la adecuación de este sistema lingüístico de base semiótica como un modelo para la producción y comunicación de textos específicamente argumentativos.

En el proceso textual comunicativo, sólo las operaciones de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* son constituyentes de discurso; la *intellectio* es una operación de examen de la realidad cuyo fin es la construcción referencial [15], y la *memoria* y la *actio* «son operaciones que consisten en actividades que se realizan sobre el discurso a partir de la elaboración del mismo» [16]. Este esquema estaba ideado originalmente para textos que iban a ser emitidos oralmente; no obstante, puede ser aplicado a textos escritos, sobre todo si tenemos en cuenta que desde la baja latinidad el sistema retórico se ha estado considerando como una teoría general de la prosa [17]. En los casos en que el canal de comunicación es la escritura, la operación de la *memoria* ha de ser omitida y la *actio* será entendida como la realización efectiva de la emisión escrita [18]. Esta última operación adquiere en nuestro estudio una importancia especial al descansar en ella la actualización del texto ante el destinatario y, por tanto, la realización efectiva y real de los propósitos con que el texto fue elaborado (captar la atención del destinatario, persuadirlo, modificar su pensamiento, complacerlo...). En este sentido, tiene relevancia para el estudio de la recepción textual, en la medida en que pone ante el oyente una armazón textual de orientación performativa. Eliminada, por tanto, la *memoria*, sólo pertinente en los textos emitidos oralmente, las cinco operaciones retóricas restantes suponen la explicación tanto de la construcción lingüística del texto por parte del autor como de su comunicación ante un destinatario. Dichas operaciones, que son simultáneas y no sucesivas [19], se interrelacionan para la configuración de la unidad lingüísti-

15. Cfr. F. Chico Rico, «La *intellectio*: Notas sobre una sexta operación retórica», cit.

16. Cfr. T. Albaladejo Mayordomo, *Retórica*, cit., p. 58.

17. Cfr. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, cit., pp. 109-110.

18. En los textos escritos, la *actio* tiene una naturaleza diferente a la que tenía en los discursos destinados a ser transmitidos por el eje acústico-momentáneo. Según T. Albaladejo y A. García Berrio, en aquel caso esta operación retórica pasa «a estar formada por el conjunto de elementos de estrategia comunicativa de lenguaje escrito y, por supuesto, por la realización efectiva de la emisión escrita». Cfr. A. García Berrio y T. Albaladejo Mayordomo, «Estructura composicional. Macroestructuras», cit., p. 133. Se eliminan, por tanto, los aspectos directamente relacionados con la 'puesta en escena' previstos por la tratadística clásica para la oratoria en público, tales como la modulación de la voz o la función de los gestos y el movimiento del cuerpo en general.

19. A pesar de la presentación como sucesivas de las operaciones retóricas que se encuentra en Cicerón, (véase *De Oratore / De L'Orateur*, texte établi et traduit par E. Courbaud, París, Société d'édition «Les Belles Lettres», 19676, §§ 43-51 –a partir de ahora citaremos siempre por esta edición en el

ca llamada *texto*, el cual consta de varios niveles y elementos que mantienen entre sí una relación de índole estructural. La noción de *composición*, tal como la definen A. García Berrio y T. Albaladejo, sirve para explicar estas relaciones: es «tanto la organización de las oraciones del texto en la estructura superficial y en la profunda como la organización de las partes más profundas del texto, la organización de la globalidad comunicativa» [20]. La distinción que hacen entre «macrocomposición» y «microcomposición», como responsables respectivamente de la macroestructura y de la microestructura textuales [21], se puede hacer corresponder con las citadas *partes artis*, entendidas en su naturaleza operacional, y con las nociones *res* y *verba* acuñadas por la poética horaciana [22]. Un cuadro puede sintetizar estas relaciones:

cuerpo del trabajo–), la compartimentación temporal rompía el proceso de continuidad de la construcción textual, como ha señalado A. García Berrio, «Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica General)», cit., pp. 27-28. Para evitar la confusión, este autor ha propuesto distinguir entre *operaciones* retóricas concretas, articuladas simultáneamente, y *componentes teóricos operacionales*, pertenecientes al modelo teórico del funcionamiento de dichas operaciones, y que adoptan una disposición sucesiva útil para la explicación teórica, cfr. «Lingüística, literariedad/ poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)», cit., p. 156.

20. Cfr. A. García Berrio y T. Albaladejo, «Estructura composicional. Macroestructuras», cit., p. 144.

21. T. A. van Dijk consagró estos dos conceptos en su obra *Some Aspects of Text Grammars*, La Haya, Mouton, 1972, p. 6 y 17. Se corresponden aproximadamente con lo que en el modelo de J. Petofi se denomina 'base textual' y 'manifestación textual lineal'. Cfr. S. J. Petöfi, *Vers une théorie partielle du texte*, Papière zur Textlinguistik, 9, Hamburgo, Buske, 1975, pp. 9 y 14.

22. Véase A. García Berrio, *Formación de la Teoría literaria moderna.I. La tópica horaciana*, cit.

Desde un punto de vista estrictamente teórico, en la construcción textual de cualquier tipo de textos se pueden señalar las siguientes operaciones compositivas: la *intellectio*, que constituye el verdadero punto de partida de la producción textual, al estar situada en el ámbito de la comunicación concreta; a través de ella el autor examina su propia competencia o capacidad respecto a lo que quiere decir, prevee la condición y actitud del destinatario y calcula el posible referente del discurso así como sus necesidades constructivas. Es una operación motriz que determina «en primer lugar, el proceso de selección de un determinado modelo de mundo y, en segundo lugar, las estrategias que gobernarán las operaciones inventiva, dispositiva y elocutiva subsiguientes» [23]. Una vez establecidos estos parámetros de carácter pragmático, por la operación de la *inventio* el autor selecciona los elementos semánticos que forman el referente del discurso y que constituyen lo que T. Albaladejo ha llamado *res* extensional [24]. En los textos de carácter argumentativo, el referente tiene además una importante base dialéctica, pues es a través de la *inventio* como se eligen y construyen los distintos tipos de argumentos que van a dar cuerpo a la argumentación. La selección inventiva del referente da lugar a la constitución del *tema*, que según los criterios generalmente más aceptados de la Lingüística del texto, es una estructura semántica nuclear o *tópico* textual [25] a partir del cual se desarrolla el texto en su totalidad, que por ello es concebido como una unidad global. Este tópico es el punto de partida para la construcción, por parte del emisor, de la macroestructura textual, pero también es el punto de llegada en la recepción del texto [26].

---

23. Cfr. F. CHICO RICO, *Pragmática y construcción literaria*, cit., p. 97. Véase también del mismo autor, «La intellectio: Notas sobre una sexta operación retórica», cit.

24. T. Albaladejo ha distinguido dos clases de *res*: «la *res* de índole semántica como contenido extensional, que está vinculada a la *inventio* y la *res* de índole sintáctica como contenido intensional, propia de la *dispositio*». Cfr. T. ALBALADEJO, *Retórica*, cit., pp. 46-47.

25. «En su base –escribe A. García Berrio– la macroestructura se concibe como el desarrollo transformativo, jerarquizado y coherente, de un tópico inicial o tópico del discurso. Dicho tópico estaría constituido de manera que contuviera en sí toda la información esencial del texto desarrollado o, lo que es lo mismo, sería una estructura mínima de representación sintáctico-semántica, todos cuyos desarrollos transformativos textuales correctos registrarían algún grado de relevancia –directa o mediata– con él». Cfr. A. GARCÍA BERRIO, «Situación de la teoría textual. La teoría de S. J. Petöfi en el marco de la lingüística del texto», en A. GARCÍA BERRIO y S. J. PETÖFI, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación, 1979, p. 65 y ss.

26. Del tópico nuclear dependen otros *tópicos parciales*, los cuales forman los parágrafos, las secuencias de oraciones y las oraciones mismas. Cfr. T. ALBALADEJO, «Estructura de sentido, representación textual semántico-intensional y tópico textual», en *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*, XLIII, 1-2, 1984-85 (1984), pp. 269-271. Según el profesor A. García Berrio, el tópico textual o célula semántica básica de la macroestructura se formula mediante una frase elemental que reviste la forma lingüística de una predicación lógica; esta manifestación lingüística sería, por el principio de isomorfía lingüística, la proyección superficial de la estructura semántica profunda del texto. Esta fórmula general tendría tres elementos: un agente, un funtor de predicación y un conjunto de objetos variables de la predicación. Cfr. A. GARCÍA BERRIO, «Situación de la teoría textual (La teoría de J. S. Petöfi en el marco de la lingüística del texto», cit., pp. 69-70.

Las operaciones de *intellectio* e *inventio* se orientan hacia la construcción del texto literario, el cual se organiza, a su vez, en dos niveles fundamentales: por un lado, el que depende de la operación de *dispositio*, que consiste en la estructuración sintáctico-semántica de los elementos conceptuales obtenidos mediante la operación de *inventio*, incorporados al discurso a través del proceso de *intensionalización* [27] y que da lugar a la *res* intensional o macroestructura; y, por otro lado, el resultante de la operación de *elocutio*, que es la verbalización o expresión de dichos elementos conceptuales y que constituye las *verba* o microestructura, de carácter oracional. Como se indica en la figura, la macroestructura tiene, por su parte, dos planos: el más profundo o de sintaxis de base, que contiene los elementos semánticos intensionalizados por la *inventio* ordenados lógica y cronológicamente, con independencia de su manifestación textual lineal; y la reorganización definitiva de dichos materiales según la ordenación lógica y cronológica que vamos a encontrar en el plano elocutivo, dependiente del nivel de sintaxis de transformación. Estos dos niveles de la macroestructura sintáctico-semántica han recibido un amplio estudio desde el ámbito de la Poética a partir de la teorización de los formalistas rusos, que llamaban *fábula* o *trama* [28] al conjunto de materiales semánticos ordenados causalmente, mientras que la configuración artística de los mismos era denominada *sujeto* [29]. Ambos niveles no sólo se pueden postular para

---

27. Este término ha sido acuñado por el profesor T. Albaladejo para definir el proceso por el cual los elementos semántico-extensionales del referente son incorporados al texto, es decir, para referirse a los mecanismos de formalización lingüística de la realidad. Cfr. T. ALBALADEJO, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, cit., pp. 65-67 y *Semántica de la narración: la ficción realista*, cit., pp. 24-28.

28. La noción de *fábula*, correspondiente al nivel de la sintaxis de base, ha sido completada en su concepción inicial por T. Albaladejo a partir de los dos aspectos que dicho concepto tiene en la *Poética* de Aristóteles. Se puede distinguir, por un lado, la *fábula extensional* o fábula como «construcción de los hechos» (1450a, 15; 1450 a, 32-33; 1450b, 22-24), que es el conjunto de elementos referenciales del texto y, por otro, la *fábula intensional* o «imitación de la acción» (1450a, 3-5; 1451a, 31-33), que es la representación de la fábula extensional en la macroestructura textual, es decir, en el propio texto. Sólo esta segunda acepción es la que coincide con la de *fábula* de la escuela formalista rusa y con la de toda la tradición estructural semiológica. Cfr. T. ALBALADEJO, *Semántica de la narración: la ficción realista*, cit., pp. 36-42.

29. Cfr. B. TOMACHEVSKI, «Temática», en T. TODOROV (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, cit., pp. 202-203. Esta distinción ha sido muy fecunda en los estudios de narratología que se han desarrollado a lo largo de nuestro siglo, de ahí que la misma estructuración aparezca en otros críticos y teóricos de la literatura con otra terminología: E. M. FORSTER distinguió entre *story* y *plot* (cfr. *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1985, p. 89 y ss); entre los miembros de las escuelas neoformalistas de carácter estructural semiológico, T. TODOROV habló de *histoire* y *discours* (cfr. «Las categorías del relato literario», en VV. AA., 1990², p. 161), G. GENETTE, de *histoire* y *récit* (cfr. «Fronteras del relato», en AA. VV., 1990, pp. 204-205.), y C. BRÉMOND, de *récit raconté* y *récit racontant* (cfr. *Logique du récit*, París, Seuil, 1973, p. 321). Estas explicaciones binarias han sido enriquecidas por la distinción que C. Segre ha hecho en tres niveles: la *fábula* y la *intriga*, con los significados que hemos apuntado, y el *discurso*, que es la manifestación textual lineal concreta (cfr. C. SEGRE, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 207 y ss. A este respecto, F. Chico Rico ha señalado que esta ampliación resulta de gran rendimiento teórico, ya que permite vincular los tres niveles estructurales con las tres fases retóricas de composición del discurso: «la *inventio* y una parte de la *dispositio* produ-

los textos narrativos, como se ha venido haciendo hasta ahora, sino que existen en todo tipo de textos, literarios y no literarios y, por supuesto, en los textos de las clases del género argumentativo. Pero en este último caso, que es el que más nos interesa para nuestra investigación sobre los fundamentos textuales del ensayo, conviene actualizar, frente a las nociones de *fábula* y *sujeto*, los conceptos retóricos de *ordo naturalis* en la estructura macrosintáctica de base y de *ordo artificialis* en la estructura macrosintáctica de transformación. Estos conceptos resultan mucho más operativos en el estudio de dichas clases de textos porque hay que tener en cuenta que la noción de *fábula* está claramente asociada a la narración e implica o alude siempre a acciones desarrolladas por individuos; tiene, por tanto, un carácter dinámico que hace inadecuado su empleo referido a textos de índole esencialmente discursiva y en los que la narración sólo aparece esporádicamente.

Pero, además de lo dicho, creemos que resulta muy interesante, incluir como complemento teórico y crítico la noción de *superestructura*, acuñada por el profesor T. A. van Dijk para distinguir las distintas *formas* que puede tener la macroestructura semántico-sintáctica de un texto: «una superestructura puede caracterizarse intuitivamente como la *forma global* de un discurso, que define la ordenación global del discurso y las relaciones (jerárquicas) de sus respectivos fragmentos» [30]; es «un tipo de esquema abstracto (...) que se compone de una serie de categorías, cuyas posibilidades de combinación se basan en reglas convencionales» [31]. La superestructura determina, por tanto, el orden global de las partes del texto y delimita su contenido. Esto es así porque, por un lado, las reglas de formación fijan el orden lógico y temporal ideal en que las categorías deben aparecer en la *dispositio* y, por otro, cada una de dichas categorías o *conjuntos unidades básicos* [32], en las que encajan los tópicos parciales, «imponen a la *inventio*, desde su asunción en el dominio de la *intellectio*, ciertas restricciones en cuanto a las clases de elementos semánticos que deben llenar[las]» [33]. A su vez, las superestructuras desempeñan una importante función en la producción y en la recepción del discurso: al ser esquemas abstractos de carácter convencional a los que se adapta el tex-

---

cen la fábula, la *dispositio* propiamente dicha, la *intriga* y la *elocutio*, el discurso», cfr. F. Chico Rico, *Pragmática y construcción literaria*, cit, p. 73.

30. Cfr. T. A. van Dijk, *Estructuras y funciones del discurso*, cit., p. 53.

31. Cfr. T. A van Dijk, *La ciencia del texto*, cit., p. 144. Para la aplicación del concepto de *superestructura* al estudio de la *estructura composicional* del texto narrativo y del texto retórico, véase F. Chico Rico, *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, cit.

32. Las *categorías* superestructurales son llamadas por A. García Berrio *conjuntos unidades básicos*, cfr. A. García Berrio, «Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: tipología del macrocomponente sintáctico», cit. pp. 30-31 y 52 y ss.; «Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español de los siglos XVI y XVII y las reglas de género», cit., p. 165; «Definición macroestructural de la lírica amorosa de Quevedo. (Un estudio de *forma interior* en los sonetos)», en *II Homenaje a Quevedo*. Actas de la II Academia Literaria Renacentista, Salamanca, 1982, p. 279.

33. Cfr. F. Chico Rico, *Pragmática y construcción literaria*, cit., p. 101. Véase también T. A van Dijk, «Macroestructuras semánticas», en *Estructuras y funciones del discurso*, cit., p. 54.

to, son reconocibles intuitivamente por la mayoría de los lectores cultos de una comunidad lingüística, de tal manera que tanto el productor como el receptor saben diferenciar una narración de una argumentación y de un tratado científico [34]. Como ya dijimos, los textos que se pueden orientar bajo las normas del género argumentativo se caracterizan por organizar sintácticamente el contenido semántico de sus macroestructuras según una superestructura argumentativa. La noción de *superestructura* puede ser una luz para entender las complejas relaciones que existen entre los ámbitos retóricos de la *inventio* semántico-extensional y la *dispositio* sintáctico-semántica, cuyos límites son tan difíciles de fijar. Desde esta perspectiva, hay que entender que, por un lado, la selección y elaboración de las pruebas y argumentos pertinentes para el asunto, así como de los demás elementos de la estructura referencial del texto (*res extensional*) es un proceso de carácter inventivo; pero es, también y simultáneamente, un proceso dispositivo, por cuanto la superestructura impone una red de categorías sintácticas más o menos fijas en función de las cuales se realiza la selección de los elementos semánticos que van a integrarlas (*res intensional*). Se explica así cómo aunque la *inventio* tiene una dimensión primaria semántico-extensional, hay en ella también una organización sintáctica [35].

El modelo textual de la Retórica es, como hemos dicho, de índole semiótica, es decir, no sólo tiene en cuenta la construcción formal del texto (sintaxis) a partir de los elementos referenciales (semántica), sino que otorga un lugar relevante a todos los elementos que intervienen en la comunicación del texto (pragmática): emisor, destinatario y contextos de producción y recepción, todos los cuales dependen de la última operación retórica, la *actio* (aunque ya han sido tenidos en cuenta en la operación global de *intellectio*). Según T. Albaladejo, el espacio pragmático abarca e incluye los espacios semántico y sintáctico, dado que «el hecho retórico es una organización sistemática en la que cada uno de los elementos está en función de la totalidad del conjunto, siendo la actividad global basada en la interacción pragmática y centrada en el texto la que produce el efecto comunicativo de persuasión» [36]. Esto es así porque el emisor, cuando se comunica, busca las mayores garantías de éxito, es decir, a la hora de construir su texto tiene en cuenta factores especialmente pragmáticos, como sus propios intereses comunicativos y las expectativas de su receptor. En los textos argumentativo-literarios la dimensión pragmática es especialmente importante, no sólo por el protagonismo que en ella cobra la persuasión, sino porque lo peculiar en este tipo de textos es que la argumentación persuasiva se asienta principalmente en la *personalización* de la materia, es decir, la presencia explícita en el texto de las figuras del emisor y el receptor.

34. Cfr. T. A. VAN DIJK, ibídem, p. 143 y 146-148.

35. Cfr. T. ALBALADEJO, «Semántica y sintaxis del texto retórico: *inventio*, *dispositio* y *partes orationis*», en *Estudios de Lingüística*, 5 (1988-89), p. 12 y ss.

36. Cfr. T., ALBALADEJO, *Retórica*, cit., p. 52. Véase también «Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico textual», cit.

En síntesis, el sistema retórico tradicional ofrece un modelo de base semiótica que, complementado con la Poética clásica y contemporánea y los recientes estudios en Lingüística del texto y Pragmática, proporciona un método altamente adecuado para estudiar los mecanismos de construcción y comunicación de todo tipo de textos, literarios y no literarios. Pero además, y en función de nuestros intereses en este trabajo, hay que tener en cuenta que la Retórica no sólo ha sido desde su constitución en el mundo clásico un sistema semiótico de construcción textual, sino que también ha sido interpretada como un sistema específicamente orientado a proporcionar los mecanismos más adecuados para la argumentación de una tesis. En este sentido, y aunque la *Retórica* aristotélica fuese principalmente interpretada como una *preceptiva del discurso*, lo que sentó las bases para la fusión de la Retórica y la Poética [37], para nuestro trabajo resulta interesante tener en cuenta que dicha *Retórica* también fue interpretada desde un punto de vista lógico, lo que sentó las bases para la teoría retórica de la argumentación [38].

Tras atravesar momentos de esplendor y de decadencia, la teoría de la argumentación ha resurgido en nuestro siglo en los ámbitos lógicos como un camino para superar la lógica formal de Boole y Frege y de sus continuadores. Esta lógica, vinculada a la tradición racionalista y empirista, pretendía instaurar un lenguaje riguroso, unívoco y ajeno a la ambigüedad, en el que cada uno de sus elementos fuera referencialmente preciso y se correspondiera simultáneamente con la estructura lógica misma de la realidad. Sin embargo, esta lógica, por estar demasiado vinculada a las matemáticas, resultaba inútil para solucionar los problemas que surgían en los debates reales de la vida social y política. Una de las primeras reacciones vino de la mano de Ch. Perelman, que reivindicó la Retórica como el modelo propio de una «lógica de lo preferible», adecuado para decidir en materia de opciones éticas y políticas. Parte de la tesis fundamental de que razonar no es simplemente deducir y calcular, sino también argumentar; para ello construye una teoría del discurso no demostrativo, en al que organiza sistemáticamente los antiguos esquemas argumentativos.

37. Esta lectura surgió en el mismo Liceo aristotélico, en el que pronto «la Retórica dejó de oponerse a la Poética en favor de una noción trascendente que hoy llamaríamos *Literatura* (...): es a la vez teoría del *escribir* y tesoro de las formas literarias». Cfr. R. BARTHES, *La antigua retórica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982 (serie Comunicaciones, 16), p. 22. Según Q. Racionero, los datos que certifican esta actitud son: la organización que hace Andrónico de la obra de Aristóteles, que excluye del *Organon* la *Retórica* y la *Poética*; y la apreciación de Dionisio de Halicarnaso de que el análisis del discurso no se funda en la lógica, sino en el *estilo*, que es un valor autónomo derivado del orden y la composición. Cfr. Q. RACIONERO, «Introducción» a ARISTÓTELES, *Retórica*, cit., p. 13.

38. Esta perspectiva también surge en el mundo clásico, sobre todo a partir de que Teofrasto identificara el «lugar común» aristotélico con la premisa del silogismo hipotético. Los estoicos reivindican la perspectiva lógica y consideran la *Retórica* aristotélica como una de las dos partes del *Organon*, al lado de la Dialéctica. Este punto de vista es el que, en parte, ha sido reivindicado por Perelman, pero ya estaba presente en muchos de los humanistas del Renacimiento y en G. Vico. Véase J. J. PRIOR GARCÍA, *La retórica del docere. 'Inventio' y 'dispositio' en la teoría lógico-retórica del humanismo español del siglo XVI*. Murcia, Universidad de Murcia, 1994 (ejemplar microfimado).

Actualmente la teoría de la argumentación se desarrolla en numerosos departamentos universitarios de Lingüística y de Filosofía y su objeto de estudio es la estructura de los argumentos utilizados en la vida práctica. En general, se pueden señalar, de una manera sintética y necesariamente reduccionista, cuatro corrientes principales. 1) La primera es la más cercana a la Lógica y se centra en los principios de la argumentación correcta, es decir, supone un intento de sistematizar las reglas *a priori* que rigen el discurso racional, pero no en un sentido abstracto, sino en tanto que aplicadas a la discusión; es un dialéctica formal o lógica del intercambio de opiniones y está preocupada por los problemas de interpretación y de clarificación; por ello se fija en los enunciados y en las relaciones que se establecen entre ellos ('dialogue games') (entre sus representantes se pueden citar A. Naess, K. Lorenz y P. Lorenzen, J. Hintikka, E. M. Barth, Krabbe...) [39]. 2) La segunda perspectiva en el estudio de la argumentación, sin romper sus vínculos con la dialéctica formal, está más vinculada a la Lingüística: se concentra en las formas de expresión lingüística usadas en la argumentación, con el objetivo de encontrar las reglas y condiciones que caractericen las secuencias bien formadas de las expresiones verbales que se utilizan para argumentar. Esta vía ha sido ampliada hacia el estudio de la argumentación en el contexto de la comunicación cotidiana y la acción discursiva, relacionando las expresiones verbales con los actos de habla y con los actos lógicos (L. Apostel, J. B. Grize, G. Dispaux, G. Vignaux... [40]). 3) La Lingüística por su parte, y como reacción contra la llamada Filosofía del lenguaje (que había reducido la reflexión a la semántica y la sintaxis, haciendo de la referencia el problema nuclear) ha profundizado en la dimensión argumentativa del discurso subrayando sus aspectos pragmáticos. Destacan dos 'escuelas': la *anglosajona*, heredera de los trabajos de la segunda época de L.Wittgestein (Strawson, Austin y Searle...), proclama que la lógica discursiva es, ante todo, una lógica accional, que no es producto del azar ni del capricho del enunciador, sino que arranca de las propias estructuras del lenguaje; por tanto, argumentar es construir

39. Para una introducción general a esta corriente, cuya sede principal se encuentra en la universidad de Amsterdam, pueden consultarse las actas del congreso que sobre la argumentación se celebró en Groningen en 1978: E. M. Barth y J. L. Martens (eds.), *Argumentation. Approaches to Theory Formation, containing the contributions to the Gröningen Conference on the Theory of Argumentation, october, 1978*, Amsterdam, John Benjamins, 1982. En este volumen se ofrece una extensa bibliografía de los principales estudios de los investigadores que participaron (pp. 295-333), así como una breve orientación sobre sus actuales intereses en torno a la argumentación. Esta teoría de la argumentación mantiene estrechos contactos con la llamada Semántica filosófica o Filosofía del lenguaje.

40. Las obras fundamentales de estos autores son: L. Apostel, *La théorie de l'argumentation*, Louvain, Nauwelaerts, 1963 o «Réflexions sur la théorie de l'action dialectique: implication et signification», en *Communication et Cognition*, 14, 4 (1981), pp. 285-342; G. Dispaux, *La logique et le quotidien. Une analyse dialogique des mécanismes d'argumentation*, París, Minuit, 1984; J. B. Grize, *De la logique a l'argumentation*, Genève-París, Droz, 1982; G. Vignaux, *L'argumentation. Essai d'une logique discursive*, Genève, Droz, 1976.

una estrategia de razonamiento para un alguien determinado, de ahí que sea un proceso dialógico. Y la escuela *francesa*, que propone una segunda perspectiva pragmática: considera argumentación toda pretensión de causar un efecto sobre el auditorio, llegando a la idea de que no hay enunciados que no comporten tal pretensión (J. C. Ascombre y O. Ducrot [41]). Si la primera ha dado especial importancia al *contexto* para entender la dinámica de la argumentación a la hora de determinar el sentido (la presuposición, lo implícito), para la segunda el contexto carece de importancia, pues toda información es en sí misma argumentativa [42]. Y, por último, 4) la teoría de la argumentación que más influjo ha tenido en la última mitad de nuestro siglo; está emparentada con la Retórica y Dialéctica clásicas por un lado, y con la Sociología y Psicología modernas, por otro (Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca, P. Oleron, M. Meyer... [43]) y su reflexión se centra no sólo en los mecanismos racionales y lingüísticos de la argumentación, sino fundamentalmente en los efectos del texto sobre el auditorio.

En realidad, se puede decir que las cuatro corrientes están estrechamente interrelacionadas entre sí y que la teoría de la argumentación tiene una triple base: lógico-dialéctica, lingüística y retórica, cuyo punto en común es lo que podría llamarse dialogismo argumentativo: el discurso argumentativo puede concebirse como un sistema de relaciones sucesivas que, a través de una puesta en escena, se orientan hacia un efecto o respuesta del receptor. Por tanto, la teoría de la argumentación se desarrolla en tres ámbitos: estudia las leyes del razonamiento verosímil (Lógica y Dialéctica), la expresión lingüística a través de la que se manifiesta dicho razonamiento –el discurso– (Lingüística), y los fenómenos de interacción con el auditorio, o sea, los medios para lograr la persuasión (Retórica). Por eso el concepto de argumentación hay que asociarlo al *pensamiento razonable* de carácter verosímil, al *uso general de la lengua natural* y a la noción de *contexto*.

Teniendo esto en cuenta, la Retórica puede entenderse no sólo como ciencia global del discurso, sino también como una teoría general de la argumentación [44].

41. Cfr. J. C. Anscombre y O. Ducrot, *L'argumentation dans la langue*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1983; O. Ducrot, *Les échelles argumentatives*, París, Minuit, 1980; Ch. Plantin, *Essais sur l'argumentation. Introduction linguistique à l'étude de la parole argumentative*, París, Éditions Kimé, 1990.

42. Cfr. M. Meyer, *Lógica, lenguaje y argumentación*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1987, pp. 137-140.

43. Cfr. Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica* (1958), Madrid, Gredos, 1989; P. Oléron, *L'argumentation*, París, Presses Universitaires de France, 1983; M. Meyer, *De la problématologie*, Bruxelles, Mardaga, 1986, *Questions de Rhétorique: langage, raison et seduction*, París, Librairie Général Française, 1993, *Le philosophe et les passions*, París, Le Livre de Poche, 1991.

44. Esta identificación procede sobre todo de los continuadores de Perelman en la llamada escuela de Bruselas, como M. Meyer: «...le caractere argumentatif est present depuis le début: on justifie une thèse par des arguments, mis l'adversaire en fait tout autant. La rhetorique, en ce cas, ne se distingue en rien de l'argumentation. Il s'agit d'une procédure rationnelle de décision en situation d'incertitude, de vraisemblance, de probabilité». Cfr. M. Meyer, *Questions de Rhétorique. Langage, raison et séduction*, cit., p. 13

Para ello hay que insistir en las complejas relaciones de la Retórica con la Dialéctica. Este vínculo, presente desde el nacimiento de la Retórica en la Antigüedad en todo lo concerniente a la *inventio* [45], puede ser reforzado a partir de una teoría de la argumentación que aúne el aspecto dinámico propio de la Retórica (persuadir al receptor para que modifique sus ideas o se decida y actúe) y el aspecto intelectual de la Dialéctica (reunir las pruebas y justificaciones pertinentes). Desde este punto de vista, el modelo semiótico de construcción textual que proporciona la Retórica tal como lo hemos presentado más arriba, puede ser complementado con las investigaciones que en torno a la dinámica del razonamiento y de la persuasión aporta la teoría de la argumentación. La incorporación de este material al citado proyecto de una Retórica general va a permitir un mejor estudio y comprensión del conjunto de clases de textos literarios que se orientan bajo las normas del género argumentativo, como es el caso del ensayo.

Como ya hemos dicho, la interpretación de la Retórica como una teoría de la argumentación ya estaba implícita en la misma *Retórica* aristotélica, que fue concebida como antistrofa de la Dialéctica. Lo que esto quería decir para el estagirita ha sido objeto de muchas controversias, finalmente resueltas de una manera clara por Q. Racionero. Según este profesor, Aristóteles distinguía, en primer lugar, los métodos de razonamiento de la Ciencia (estudiados en los *Analíticos Primeros* y en los *Analíticos Segundos)*, de los métodos de razonamiento de la Dialéctica (estudiados en los *Tópicos* y las *Refutaciones sofísticas*): mientras que el razonamiento científico partía de enunciados en los que la contradicción es imposible, en el razonamiento dialéctico sí cabía la contradicción, de ahí que sus principios no sean axiomas sino hipótesis, es decir, *opiniones* (*dóxai*). La opinión es «una tesis de la que no se sabe todavía si se cumple en todos los contextos posibles», por tanto, es un enunciado de validez subjetiva, cuya *posibilidad de contradicción* «sólo puede ser interpretada como *posibilidad de confrontación con otras opiniones*, como diálogo o controversia con un oponente» [46]. Este hecho lleva a Aristóteles a buscar una disciplina complementaria que tenga en cuenta la dirección que va del investigador a su auditorio; esta disciplina será la Retórica. Así, mientras la Dialéctica sir-

45. Como indica Q. Racionero, en Aristóteles el concepto general de *inventio* (*heurein*), «en cuanto que connota las pruebas propias del arte significa el *acto de la facultad* por el que esta elabora, de acuerdo con un *método*, una red o trama de estructuras epistémicas, que, o bien hacen la causa *probable* y *persuasiva*, o bien *cierta* y *demostrativa*». Cfr. Q. RACIONERO, en su edición a ARISTÓTELES, *Retórica*, Libro I, n. 32, p. 175. La concepción de la *inventio* como proceso a través del que se obtienen las pruebas pertinentes para cada caso aparece también en Cicerón (*De Inventione / De l'invention*, texte établi et traduit par H. Bornecque, París, Garnier, 1932, I, 1, 3 –citaremos siempre directamente por esta edición–) y en Quintiliano (*Inst. Orat.*, V, 1, 1). Ambos subrayan que el orador deberá instruirse en Dialéctica y servirse de todos los recursos argumentativo que ésta ofrece; la única diferencia es que la Dialéctica estaba orientada a la *disputatio* y la Retórica a la *oratio* persuasiva (CICERÓN, *Orator / L'Orateur*, texte établi et traduit par A. Yon, París, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1964, 113 –a partir de ahora citaremos directamente por esta edición–; *Inst. Orat.*, XII, 2, 11).

46. Cfr. Q. RACIONERO, «Introducción» a ARISTÓTELES, *Retórica*, cit., pp. 32-33.

ve para establecer mediante el diálogo interno los enunciados más probables, la Retórica trata de persuadir de ellos a un auditorio mediante el diálogo exterior objetivado en los textos [47].

Según lo dicho, la teoría de la argumentación se puede identificar con la Retórica: se trata de una disciplina general que une el conocimiento y empleo de *razonamientos* con la búsqueda de los medios discursivos y afectivos que contribuyen a la *persuasión* de un auditorio [48]. El estudio que más se acerca a este enfoque es el *Tratado de la Argumentación* de Ch. Perelman y L. O. Tyteca, cuyo subtítulo, «La nueva retórica», marca explícitamente su interés por vincularse con la concepción de la Retórica clásica como sistema que articula las opiniones subjetivas en un discurso verbal que pretende, a través de determinadas técnicas, alcanzar la adhesión de un auditorio concreto. Por tanto, los dos elementos que se subrayan en toda teoría de la argumentación son la presencia de razonamientos basados en premisas verosímiles, y la voluntad de persuasión del receptor a través de otros procedimientos afectivos además de los estrictamente racionales [49]. Vista así, la teoría de la argumentación se acomoda en un sentido amplio a los métodos y fines de la Retórica, lo que da pie a su vez, invirtiendo la relación, para entender el sistema retórico, productor de cualquier tipo de textos, como una teoría particular para la producción y comunicación de textos específicamente argumentativos. Las únicas matizaciones que cabría hacer a este respecto serían en función del carácter oral o escrito de los textos argumentativos y, en el caso de que la emisión fuera oral, en

47. Cfr. ibídem, pp. 35. El profesor Racionero matiza esta diferencia: se trata de «dos técnicas complementarias de una misma disciplina, cuyo objeto es la selección y justificación de enunciados probables con vistas a constituir con ellos razonamientos sobre cuestiones que no pueden ser tratadas científicamente (...). Lo que cambia es el punto de vista desde el que una y otra acometen esta consideración común: «la dialéctica se fija en los enunciados probables desde el punto de vista de la *función designativa* del lenguaje, de lo que resultan conclusiones sobre la *verosimilitud* de tales enunciados; la retórica centra su interés en esos mismos enunciados desde el punto de vista de las *competencias comunicativas* del lenguaje, de lo que se desprenden ahora conclusiones sobre su capacidad de *persuasión*». Cfr. ibídem, p. 36

48. Esta combinación es clara en Aristóteles, para quien las pruebas (*pisteis*) para lograr la persuasión son de tres tipos: «unas residen en el talante del que habla, otras en predisponer al oyente de alguna manera y, las últimas, en el discurso mismo, merced a lo que éste demuestra o parece demostrar» (*Retórica*, 1356a, 1-5).

49. Como ejemplo de que estos ingredientes mínimos están en las diferentes teorías de la argumentación, presentamos dos definiciones procedentes de escuelas diferentes: para A. Günther, la argumentación tiene cinco características: 1) tiene lugar en la múltiple confrontación de personas; 2) está íntimamente conectada con el uso del lenguaje; 3) implica el cambio en el conocimiento o las creencias de las personas que discuten; 4) es una *acción* que se desarrolla de acuerdo con unas reglas; y 5) puede ser cooperativa o competitiva. Cfr. A. GUNTHER, «A set of concepts for the study of dialogic argumentation», en E. M. BARTH y J. L. MARTENS (eds.), 1978, cit., pp. 176-178. Para P. Oléron, la argumentación es «[une] démarche para laquelle une personne –ou un groupe– entreprend d'amener un auditoire à adopter une position par le recours à des présentations ou assertions –arguments– qui visent à en montrer la validité ou le bien-fondé», es decir, es un fenómeno *social* a través del que se pretende ejercer una *influencia* mediante procedimientos *racionales*. Cfr. P. OLÉRON, *L'argumentation*, cit., pp. 4-5.

relación con la necesidad de distinguir entre: 1) la argumentación estática que se emite, por ejemplo, desde una tribuna o desde cualquier otro medio (los audiovisuales...), pero en la que el interlocutor no tiene derecho a intervenir, y 2) la argumentación dinámica que se desarrolla a través de una múltiple confrontación de personas que discuten en una situación concreta. En el primer caso, el de la comunicación oral monológica, el proceso de la construcción textual y de su comunicación se puede explicar igual que en los textos argumentativos que se transmiten a través de la escritura, o sea, a través del modelo retórico de base semiótica que hemos esbozado más arriba, pues era el que servía en el mundo clásico para la elaboración de discursos orales. La producción de textos argumentativos se complica cuando se trata de una confrontación entre varias personas, pues los sucesivos textos de cada uno de los interlocutores implicados en la discusión argumentada estará condicionado, en su producción y en su comunicación, por las respuestas y actitudes de los demás interlocutores [50].

En definitiva, el sistema clásico de categorías y operaciones retóricas, complementado con las modernas interpretaciones textuales de índole lingüística y semiótica, proporciona el marco teórico adecuado para la explicación de la producción y comunicación de todo tipo de textos, pero especialmente los de orientación argumentativo-persuasiva. No encontramos ninguna razón para separar de la Retórica la Argumentación, dado que en el sistema aristotélico la dimensión dialéctica y la dimensión persuasiva formaban un todo perfectamente compenetrado [51]. La separación de ambas ha propiciado la distinción entre una retórica de las

50. Para este problema véase D. WALTON, *Question-Reply Argumentation*, Westport, Greenwood Press, 1989 y P. OLÉRON, «Elements pour une analyse de l'argumentation polémique», en *Colloque de la Association pour la Recherche Cognitive. Les modes de raisonnement*, Orsay, 25-27 abril, 1984, pp. 390-405; «Sur les échanges polémiques et le problème des macrostructures du langage», en *Bulletin de Psychologie*, 1984, 38, pp. 1-12; «Organisation et articulation des échanges de paroles. Les échanges question-réponse dans les contextes polémiques», en M. MEYER (ed.), *De la Metaphysique à la Rhétorique*, cit., pp. 57-77; J. MOESCHLER *Argumenation et conversation. Éléments por une anaylise pragmatique du discours*, París, Hatier-Crédif, 1985. Para un planteamiento general de esta cuestión en el marco de la argumentación dialéctica, véase el conjunto de artículos reunidos en E. M. BARTH y J. L. MARTENS (eds.), *Argumentation. Approaches to Theory Formation, containing the contributions to the Gröningen Conference on the Theory of Argumentation*, cit. Véase también C. BOBES NAVES, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos, 1992.

51. Igualmente, tal como ha demostrado J. J. Prior García, en el sistema retórico manejado por los humanistas también se daba una identificación entre la *ratio* y la *oratio*, entre la *sapientia* y la *eloquentia*, con el fin de garantizar la función social y educativa de todo tipo de discursos. Después de analizar los tratados '*de arte dicendi*' de R. Agrícola, J. L. Vives, S. Fox Morcillo, etc. (o sea, aquellas obras teóricas que pretendían enseñar las reglas que permitieran al estudioso interpretar y construir discursos orales y escritos adecuados a una determinada función persuasiva), J. J. Prior señala que el concepto de elocuencia no se refería solamente a la corrección gramatical o a la capacidad persuasiva, sino que incluía también el dominio de la argumentación lógica, lo que supone la interdependencia de la Gramática, la Dialéctica y la Retórica. Se trata de un gran proyecto de renovación educativa en el que cada disciplina se definía en función de su objeto y de su fin, pero dentro de una misma vocación metódica y pedagógica, que es lo que J. J. Prior llama 'retórica del *docere*'. Por tanto, los humanistas no efectuaron

figuras o retórica literaria, dedicada al estudio del estilo y de las obras poéticas, y una retórica de los conflictos o persuasiva, cuyo paradigma se confunde progresivamente con el ámbito judicial [52]. Sin embargo, esta separación no deja de ser ilusoria, pues la dimensión persuasiva no se puede predicar solamente de los textos argumentativos, dado que la literatura también propone valores a la consideración de los receptores potenciales, que podrán admitirlos o rechazarlos; igualmente, el análisis de la expresividad figurada no se puede reducir a los textos literario-ficcionales, pues los argumentativos también basan una parte importante de su persuasión en la expresividad verbal-elocutiva. Desde nuestro punto de vista, esta fractura entre la retórica literaria y la retórica argumentativa desaparecería si pensáramos la Retórica desde una perspectiva semiótica o de producción y comunicación de textos. Tanto el discurso literario como el argumentativo se pueden analizar como un hecho semiótico en el que las diferencias de finalidad o de contenido referencial resultan irrelevantes respecto al hecho fundamental de que se trata, en ambos casos, de construcciones lingüísticas proyectadas pragmáticamente en un contexto de comunicación. Desde este punto de partida, analizaremos en este capítulo las peculiaridades de la construcción del texto ensayístico en el marco de una Retórica ampliamente considerada como modelo semiótico de producción y comunicación de textos, de cualquier tipo de textos. Por tanto, utilizaremos como instrumental teórico categorías procedentes de la Poética, de la Lingüística del texto, de la Pragmática y de la Teoría de la argumentación, intentando explicar los diferentes problemas textuales y comunicativos que nos han surgido desde la perspectiva teórica más adecuada a cada caso concreto.

III. 2. El texto ensayístico

A continuación vamos a estudiar las peculiaridades de la construcción textual de una de las clases de textos del género argumentativo, el ensayo, con el fin establecer el conjunto de rasgos mínimos y pertinentes que habrán de reunir todos aquellos textos que se puedan clasificar como ensayos. Partimos, por tanto, de la afirmación del carácter genérico-argumentativo del ensayo, cuestión ésta que sin embargo ha dividido a la Teoría y Crítica literaria que se ha acercado a dicha clase

lo que los actuales teóricos de la literatura (Todorov, Genette, Kuentz, Florescu, Schanze...) llaman «retórica restringida», o sea, la reducción del sistema retórico a sus aspectos elocutivos. En ningún momento los humanistas concibieron una *elocutio* sin *inventio*, ni siquiera en P. Ramus, O., Talon o F. Melachton, ni tampoco en la vertiente de Erasmo de Rotterdam con su *De Copia*. El problema es que se dio una «extraña falta de correspondencia entre propósitos y resultado», de manera que «la *inventio* se fue integrando en las disciplinas filosóficas, al tiempo que la tradición escolar se iba limitando progresivamente a la elocución y las figuras, hasta petrificarse y desaparecer como inútil». Cfr. J. J. Prior García, *La retórica del docere*, cit., pp. 12-51 y 73-88.

52. Véanse los trabajos reunidos en M. Meyer y A. Lempereur (eds.), *Figures et conflits rhétoriques*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1990.

de textos. En principio, J. M. Paquette considera que lo argumentativo del ensayo es una mera posibilidad a la hora de clasificarlo, pero no se pronuncia explícitamente acerca de ello: «confinado ya a una de las ramas del discurso entimemático, considerado a menudo como uno de los modos de realización del discurso más propiamente metonímico o expulsado la mayoría de las veces como inclasificable [53]». Otros autores avanzan un poco más y admiten la presencia de lo argumentativo en el ensayo es esporádica, pero reducida al modo de enunciación, tal como afirma M. Vitier: «la elocución del ensayo es siempre expositiva. Si se emplean la descripción, la narración y la argumentación es por modo episódico, no central ni continuo» [54] De la misma opinión es P. Aullón de Haro:

> El discurso del ensayo es sustancialmente un discurso imperfectivo, del tiempo presente, y por eso es relacionable lingüísticamente con el discurso descriptivo, pero no sería asimilable ni a la descripción científica, ni a la descripción artística, sino en todo caso a una forma equidistante de ambas. El del ensayo es, en efecto, un tipo de discurso vinculable, por la explicitud del razonamiento, al discurso de la argumentación; sin embargo, no se atiene a las elaboraciones lógicas de la *argumentatio*, a la sistemática del entimema, del silogismo, de los métodos desmostrativos o de prueba. Quiere decirse, pues, que el discurso del ensayo y, por consiguiente el género mismo, constituye una categoría aún no definida [55].

Hay, sin embargo, quien lo emparenta claramente con los *genera dicendi* de la Retórica, como F. Chico Rico, que afirma que el ensayo es una «forma moderna y más libre de lo que para la Retórica clásica fue el objeto central del llamado *genus demostrativum*, género textual retórico especialmente orientado al tratamiento de temas no necesitados de un veredicto comprometido de carácter no artístico por parte del receptor» [56]. Esta interpretación lleva implícita la presencia de la argumentación, pues ésta era una de las partes en que se organizaba el discurso retórico, fuera cual fuera el género al que pudiera adscribirse. Para P. Cerezo Galán, «el ensayo no demuestra ni justifica, y, sin embargo, no le falta el sentido de la prueba» [57]; y, según J. Loveluck, «el ensayo tiende a ser atractivo en tanto es portador de un mecanismo de convicción que enriquece nuestro saber del mundo en la política, la religión, el arte o las ciencias. Es, pues, una función activa, que nos transforma y altera ideológicamente» [58]. El profesor G. Bueno admite abiertamente el

53. Cfr. J. M. PAQUETTE, «Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnol», cit., p. 75.

54. Cfr. M. VITIER, «El ensayo como género», cit., p. 46.

55. Cfr. P. AULLÓN DE HARO, *Teoría del ensayo*, cit., p. 128.

56. Cfr. F. CHICO RICO, *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, cit., p. 168.

57. Cfr. P. CEREZO GALÁN, «El ensayo en la crisis de la modernidad», cit., p. 45.

58. Cfr. J. LOVELUCK, «El ensayo hispanoamericano y su naturaleza», en *Los Ensayistas*, I, 1 (1976), p. 9.

empleo en el ensayo de pruebas, dado que se trata de una clase de textos a través de la que se defiende una cierta teoría o tesis: «Ante todo, el ensayo es una exposición discursiva, teorética (...). ¿Qué es un discurso, en ese sentido, sino el desarrollo dialéctico de una cuestión en donde es necesario utilizar definiciones, divisiones y argumentaciones? (...). Un ensayo contiene siempre algo así como una teoría: un conjunto de tesis, de datos, de conclusiones, un estado de la cuestión. Un ensayo, por oculto que mantenga este esqueleto teorético, siempre lo necesita para mantenerse como tal. Sin esta armazón, digamos lógica, el ensayo se desploma» [59].

Este tipo de afirmaciones generales se concretan en algunos interesantes acercamientos teóricos al ensayo entendido específicamente como una clase de textos argumentativos, como el de F. Roy o el de F. Belle-Isle Létourneau. Para el primero, el ensayo no es ni lírico ni científico, sino un discurso sobre lo posible; se nutre de temas generalmente refractarios a la demostración por experimentación, es decir, de temas que apelan a la imaginación para ser verificados; su modo de conocer es «la intuición hábilmente controlada por la razón» [60]. Pero sabemos que la argumentación no es sólo un cauce lógico para la justificación razonable de lo posible, sino que implica cierto grado de persuasión del receptor; este último rasgo es subrayado por F. Belle-Isle, para quien el deseo del ensayista es siempre «persuadir de la legitimidad de su tesis. Su tono es siempre el de la demostración y la explicación. Incluso aunque sea algunas veces humorístico o intente dar la impresión de ligereza y de desapego, el ensayo literario no renuncia nunca a convencer a su lector de la justeza de su punto de vista» [61]. Existe también un estudio de los procedimientos persuasivos que utiliza Montaigne en sus ensayos para comunicar sus pensamientos y sentimientos de forma oblicua, con el fin de provocar una respuesta emocional en su receptor. Hablamos del trabajo de M. McGowan, que implícitamente admite el carácter argumentativo de los ensayos del escritor francés [62].

No obstante, el punto más problemático en la cuestión de la argumentación ensayística es el tipo de *pruebas* que la caracterizan. Muy pocos son los teóricos que se han detenido en ella, como F. Belle-Isle, para quien la persuasión se lleva a cabo en el ensayo no sólo mediante la presentación de los hechos y la argumentación lógica, sino fundamentalmente a través del juego del estilo, de la fuerza de la expresión: el ensayo prueba la legitimidad de su significado por la fuerza de su significante [63]. Así se puede explicar, por ejemplo, que cuando E. Auerbach estudió la estructura silogística de un fragmento de uno de los ensayos de Montaigne (III, 2) llegara a la conclusión de que «aunque el contenido del texto es intelectual y hasta

59. Cfr. G. Bueno Martínez, «Sobre el concepto de ensayo», en *El Padre Feijóo y su siglo*, pp. 95-96.

60. Cfr. F. Roy, «Un tombeau littéraire pour l'essai?», cit., pp. 28-33.

61. Cfr. F. Belle-Isle Létourneau, «L'essai littéraire: un inconnu à plusieurs visages», cit., p. 53.

62. Cfr. M. McGowan, *Montaigne's Deceits. The Art of Persuasion in the 'Essais'*, London, London University Press, 1974.

63. Cfr. F. Belle-Isle, «L'essai littéraire», cit., pp. 54-55.

estrictamente lógico (...), la voluntad de expresión es tan viva que el estilo rompe los marcos propios de una tratado teórico» [64]. Lo que esto demuestra es que no es incompatible la prosa artística con la configuración lógica del pensamiento, sino que, antes al contrario, es precisamente la expresividad formal-elocutiva uno de los aspectos que contribuyen a distinguir al ensayo como texto argumentativo, frente a los textos puramente lógico-demostrativos, pues el estilo actúa también como vehículo de persuasión afectiva.

Mucho más explícito es Th. Mermall en su caracterización propiamente argumentativa del ensayo, a pesar de la confusión que genera en su planteamiento la mezcla indiscriminada y difusa de conceptos como 'demostración', 'teoría', 'lógica', 'pruebas implícitas, 'pruebas explícitas', etc. Para el profesor Mermall:

> El ensayo como expresión de la teoría, y sobre todo como método de demostración, consiste en pruebas por encima de todo subjetivas, imaginativas e implícitas. Sin embargo, el ensayista depende también de un modo necesario, pero hasta cierto punto limitado, de las pruebas formales basadas en la necesidad lógica (...); El genuino ensayista suele oscilar entre el lenguaje lógico-discursivo que afirme la validez objetiva de su tesis, y un lenguaje imaginativo, persuasorio o figurativo que compense la falta de pruebas explícitas (...).
>
> Las restricciones y limitaciones que el ensayista impone a su tópico y a la naturaleza sintética y condensada de su expresión de la teoría reducen la posibilidad de las pruebas explícitas en la progresión del argumento. Por prueba explícita entiendo el desenvolvimiento metódico y consistente de un argumento o tesis basados o bien sobre datos verificables de una manera objetiva o bien sobre una necesidad lógica (...). El hecho de que el ensayo tenga menos que ver con las distinciones, las diferenciaciones y la progresión lógica y más con la condensación y la unificación, otorga al género una tendecia esencialmente retórica. De ahí la oportuna definición orteguiana del ensayo como 'ciencia sin la prueba explícita' [65].

Acierta el profesor Mermall al subrayar la dimensión retórica del ensayo, especificada unas páginas más adelante al señalar que el discurso humanista se basa en la creencia, no en la razón, y confía en la persuasión afectiva [66]. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, el ensayo no es, como afirma al principio, un *método de demostración*, sino más propiamente, como veremos, un tipo de texto en el que se *argumenta* algo, una teoría, tesis, opinión o, incluso, un estado de ánimo; por ello no es necesario dividir las pruebas que en él aparecen en explícitas o demostrati-

64. Cfr. E. AUERBACH, *«L'Humaine condition»*, en *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, cit., pp. 267-269.

65. Cfr. TH. MERMALL, «Introducción» a *La retórica del humanismo. La cultura española después de Ortega*, Madrid, Taurus, 1978, pp. 11-12.

66. Cfr. ibídem, pp. 16-17.

vas, e implícitas o subjetivas, sino que en conjunto, las pruebas del ensayo son simplemente *retórico-argumentativas*.

Como muy bien ha matizado G. Bueno, la definición que diera J. Ortega y Gasset del ensayo como 'ciencia sin la prueba explícita' [67], tantas veces repetida por la crítica sin discusión, es ambigua, pues sugiere que esta prueba existe, pero que no la consideramos: «con esto se confiesa, a mi juicio, desconocer la esencia del ensayo. Si es cierto que el ensayo carece de pruebas propiamente dichas, de demostraciones, no es porque las omita –en virtud de una deliberada limitación o renunciación constitutiva–, sino porque su materia misma no las admite. El «sin» no es una privación, sino una negación» [68]. Efectivamente, el ensayo, por ser *argumentación* de una idea u opinión, no admite pruebas demostrativas, o sea, las que partiendo de premisas verdaderas llegan a conclusiones necesarias y cuyo valor es universal y atemporal, sino pruebas retórico-argumentativas, que son aquellas cuyas premisas son simplemente probables o verosímiles y sólo son válidas en contextos concretos y con fines determinados [69]. La razón por la que en el ensayo no suele haber pruebas demostrativas es que se trata de una moderna clase de textos especialmente adecuada para el debate y discusión en cuestiones de carácter social, político, filosófico, estético, etc., es decir, ámbitos en los que predominan los valores y las opiniones, no las verdades incontrovertibles. Quien utiliza el ensa-

---

67. Decía Ortega a propósito de los textos que presentaba al lector: «No son filosofía, que es ciencia. Son simplemente unos ensayos. Y el ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita. Para el escritor hay una cuestión de honor intelectual en no escribir nada susceptible de prueba sin poseer antes ésta. Pero le es lícito borrar de su obra toda apariencia apodíctica dejando las comprobaciones meramente indicadas, en elipse, de modo que quien las necesite pueda encontrarlas y no estorben, por otra parte, la expansión del íntimo calor con que los pensamientos fueron pensados». Cfr. J. ORTEGA Y GASSET, «Lector...», en *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Aguilar, 1975 (reimp.), pp. 36-37.

68. Cfr. G. BUENO MARTÍNEZ, «Sobre el concepto de ensayo», cit., p. 94.

69. Recuérdese que Aristóteles distinguía tres tipos de razonamientos: los *analíticos*, que parten de premisas necesarias o de verdad evidente de las que se infiere una conclusión verdadera; son demostrativos e impersonales y convierten a Aristóteles en el padre de la Lógica formal y de la Ciencia (*Primeros Analíticos* y *Segundos Analíticos*); los razonamientos *dialécticos*, que parten de premisas constituidas por opiniones generalmente aceptadas; son justificativos y personales (*Tópicos* y *Refutaciones sofísticas*). (Cfr. CH. PERELMAN, *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, París, Vrin, 1982, pp. 15-16). Y, por último, los razonamientos *retóricos*, que formalmente son como los dialécticos, pero mientras aquellos contienen cualesquiera premisas probables, éstos las han de escoger dentro de un campo propio de enunciados, que son las *písteis* (los *lógoi*, los *éthe* y los *páthe*). Cfr. Q. RACIONERO, en su edición a ARISTÓTELES, *Retórica*, p. 417, n. 280. En principio, sólo los razonamientos dialécticos y retóricos son adecuados para la argumentación retórica, aunque también es posible encontrar argumentos concluyentes e irrefutables basados en *signos* o indicios relativos a hechos de la realidad.

Perelman ha establecido claramente la diferencia: «si la lógica formal es la lógica de la demostración, la lógica informal es la de la argumentación. Mientras que la demostración es correcta o incorrecta, o sea, constriñente en el primer caso y sin valor en el segundo, los argumentos son más o menos fuertes, más o menos pertinentes, más o menos convincentes». Cfr. CH. PERELMAN, «Logique formelle et logique informelle», en M. MEYER (ed.), *De la Métaphysique à la Rhétorique. Essais à la mémoire de Chaim Perelman*, Bruxelles, Université de Bruselles, 1986, p. 17 (traducción nuestra).

yo como cauce de comunicación no aspira al conocimiento sistemático de lo absoluto y universal, sino que pretende llevar a cabo una reflexión sobre el hombre, sobre su vida y su cultura, dejando constancia de las variaciones que en éstas imprime el fluir de la existencia y el valor de la experiencia concreta. De ahí que, frente a la demostración (de aspiraciones universalistas y totalitarias), el ensayo utilice la argumentación y la tópica (apoyadas tanto en lo razonable como en los afectos), mecanismos de persuasión más adecuados a los intereses humanos del ingenio y de la opinión.

Una vez admitido el carácter argumentativo del ensayo, a continuación vamos a estudiar las peculiaridades de su construcción textual. Las diversas teorías genéricas han propuesto distintos criterios de investigación para delimitar el conjunto de textos que pertenecen a una clase histórica; entre ellas, vamos a señalar las que nos resultan más interesantes. Para Tz. Todorov el estudio se puede iniciar a partir de las tres dimensiones del esquema semiótico de Ch. Morris, es decir, averiguar, mediante el análisis empírico, qué aspectos sintácticos, semánticos y pragmáticos comparten dos o más textos para formar una clase. A estas tres dimensiones Todorov añade la *verbal*, «para englobar todo lo que atañe a la materialidad misma de los signos» [70]. En la misma línea puede situarse el planteamiento de J. M. Schaeffer que, partiendo de la teoría de la información, entiende la obra como un objeto semiótico complejo, por lo que propone estudiar, por un lado, lo relativo al acto comunicativo (el nivel de la enunciación –quién habla–, el nivel de la destinación –a quién se dirige– y el nivel de la función –con qué intención–), y, por otro, lo concerniente al mensaje realizado (el nivel semántico –qué se dice– y el nivel sintáctico –cómo se dice–) [71]. Junto a esta perspectiva semiótica, existe otro conjunto de propuestas para el estudio de las clases de textos que parten de la Lingüística del Texto y de sus fundamentos en la gramática generativa, dentro de lo que ya se conoce como estudios tipológicos o *Text sorten* [72]. Los proyectos más interesantes abarcan tanto clases de textos de índole temática (amorosos, religiosos, satíricos, burlescos...) como clases de carácter textual-estructural (soneto, balada, novela corta, cuento...). Entre las propuestas más importantes cabe destacar los trabajos de A. García Berrio en torno al soneto amoroso español de los siglos de Oro [73] y los criterios de clasificación que M. Dimter ha elaborado para aplicar a los textos del lenguaje corriente. En su estudio plantea cuatro categorías básicas para la clasificación: forma textual, situación comunicativa, función textual y contenido textual.

70. Cfr. TZ. TODOROV, «El origen de los géneros», cit., p. 37.

71. Cfr. J. M. SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, cit., pp. 64-130.

72. Una introducción al problema de las tipologías textuales puede consultarse en A. VILARNOVO y J. F. SÁNCHEZ, *Discurso, tipos de texto y comunicación*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1992.

73. Véase A. GARCÍA BERRIO, «Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el *carpe diem*», cit.; «A text-typology of the classical sonnets», cit.; «Construcción textual de los sonetos de Lope de Vega. Tipología del Macrocomponente sintáctico», cit.; «Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español de los siglos XVI y XVII y las reglas de género», cit.

Desde nuestro punto de vista, todo este conjunto de propuestas para definir los rasgos mínimos que han de poseer los textos que pertenecen a una clase se puede unificar bajo dos aspectos fundamentales: la dimensión interna o composicional, que abarcaría los niveles semántico, sintáctico y verbal del texto y la dimensión externa o pragmática, que trataría los niveles comunicativos de enunciación, de destinación y funcional. De esta manera cobra todo su verdadero potencial teórico la concepción de las clases de textos como entidades pragmáticas, es decir, como tipos de actos discursivos convencionalmente instituidos en el seno de un sistema literario y cuya definición incluye tanto principos generales básicos del plano textual como del plano comunicativo. Pero además, como fácilmente se habrá descubierto, este esquema básico de análisis se corresponde con el patrón del sistema retórico como modelo semiótico de producción y comunicación textual, tal como ha sido actualizado por la Poética Lingüística, sobre todo por la Lingüística del texto. Por las razones que hemos apuntado en la introducción a este capítulo, en nuestro estudio de las condiciones básicas que deben reunir los textos que se puedan clasificar como 'ensayos' vamos a utilizar como instrumental de análisis este modelo retórico actualizado por la Lingüística textual, tal como lo hemos presentado en el capítulo anterior; a su vez, y debido a la especificidad de esta clase de textos, dicho modelo será complementado con las aportaciones de la teoría de la argumentación y con las contribuciones que desde la crítica literaria y filosófica se han hecho al análisis del ensayo como clase de textos.

Por tanto, el esquema que vamos a seguir para el estudio del ensayo como clase de textos tendrá en cuenta las dos dimensiones básicas del texto ensayítico:

- La *composicional* o relativa al ámbito cotextual, que comprende:
  - El macrocomponente sintáctico-semántico: constituye la estructura semántica y sintáctica subyacente del texto considerado en su globalidad; se corresponde con las operaciones retóricas de *inventio* y *dispositio*. En nuestro trabajo estudiaremos por un lado el plano semántico-inventivo (el contendio referencial del texto ensayístico y su preorganización a través de una superestructura argumentativa) y, por otro lado, el plano sintáctico-dispositivo u ordenación macroestructural de las partes del texto.
  - El microcomponente: es la manifestación textual lineal o estructura superficial del texto; se corresponde con la operación retórica de *elocutio*. En nuestro trabajo estudiaremos la expresividad artística del texto ensayístico en cuanto fuente de esteticidad y de persuasión.

- La *pragmática* o proyección contextual de lo cotextual: engloba los componentes de la comunicación textual, enunciador, destinatario y contextos. Se asocia directamente con la operación de *actio*, pero en realidad todas las restantes operaciones tienen igualmente carácter pragmático, en la medida en que dependen de la intencionalidad comunicativa del emisor del texto. No

obstante, esta parte de nuestro estudio la dedicaremos a analizar las peculiaridades del productor y del receptor, así como la finalidad del texto ensayístico.

Aunque por comodidad expositiva vamos a separar en dos grandes bloques el estudio de ambas dimensiones, en realidad están íntimamente interrelacionadas en todo texto, como ha demostrado suficientemente F. Chico Rico [74].

Para facilitar la comprensión en los ámbitos composicional y pragmático, tendremos en cuenta que los tópicos parciales de las grandes unidades o categorías de la organización superestructural aparecen desarrollados temáticamente, por el principio de isomorfía lingüística, en los tópicos parciales de los parágrafos de cada texto [75]. En la lengua escrita, los parágrafos son las unidades supraoracionales que enlazan la macroestructura con la microestructura textual, puesto que establecen

---

74. Cfr. F. Chico Rico, «Interdependencia de las dimensiones composicional y pragmática», en *Pragmática y construcción literaria*, cit., pp. 141-217. Tomando como base el estudio del profesor Chico Rico, esta relación de interdependencia entre lo contextual y lo cotextual se puede apreciar en el texto ensayístico en los siguientes puntos: 1) en la selección de los elementos semántico-extensionales que van a constituir el referente del texto y cuyo fundamento contextual está en la *intención* específicamente *persuasiva* del productor, que lo lleva a seleccionar un determinado conjunto de tópicos o lugares comunes para elaborar el contenido semántico de las distintas categorías de la superestructura argumentativa, con el fin de que su tesis, idea o información resulte lo más convincente posible; 2) en la organización macroestuctural dispositiva de los distintos argumentos, cuya ordenación condicionará el éxito de la comunicación y, por tanto, la adecuada respuesta perlocutiva del receptor; 3) en la configuración estético-argumentativa del microcomponente verbal elocutivo, que contribuirá a la persuasión afectivo-cognoscitiva del receptor a través de la instrumentación de los mecanismos estilísticos del *delectare* y del *docere*; 4) en los diferentes indicios textuales que en la microestructura orientan sobre los sujetos que intervienen en el proceso comunicativo (modalidades de enunciación, deícticos, tiempos verbales...) y sobre el tipo de macroacto de habla configurado por el texto; 5) en la imagen que el productor tiene del contexto de interpretación receptora (que el receptor sea común o especializado, culto o ignorante, que tenga un sistema dominante de opiniones u otro), el cual va a condicionar la dirección de los fines del texto; 6) en la *respuesta perlocutiva* del receptor (*movere*). Todos estos elementos son activados por la *intencionalidad persuasiva* del emisor ante su interlocutor, verdadero motor que pone en marcha el mecanismo composicional para la construcción de la superestructura argumentativa del texto y responsable directo de la consideración de todo texto argumentativo como macroacto de habla perlocutivo. Dicha superestructura, de gran potencialidad pragmática, es la que determina y dirige parcialmente la selección de los elementos semántico-extensionales partinentes para justificar la propia tesis, con el fin de completar intensionalmente cada una de las categorías básicas que la constituyen. La ordenación de los elementos semánticos en dichas categorías estará en función tanto de la imagen que el productor tenga del contexto de recepción como de la finalidad que pretenda alcanzar con su discurso. A su vez, de las peculiaridades de dicha ordenación macroestructural dispositiva, así como de la proyección elocutiva de los distintos indicios lingüístico-textuales que informan sobre los componentes del contexto y sobre el macroacto de habla, dependerá, en definitiva, el éxito a la hora de obtener la adecuada respuesta perlocutiva buscada en el proceso comunicativo

75. El principio de *isomorfía lingüística* «consiste en la suposición de que la organización de nuestros productos humanos comunicativo-verbales se realiza según un proceso de expansión cuantitativa que, sin embargo, respeta escrupulosamente la estructura de la *célula lingüística elemental*». Cfr. T. Albaladejo Mayordomo y A. García Berrio, «La lingüística del texto», en F. Abad y A. García Berrio (coords.), *Introducción a la lingüística*, Madrid, Alhambra, 1983, p. 223.

divisiones en el plano de la manifestación textual lineal (marcadas por la sangría de la línea izquierda, el punto y aparte al final del parágrafo y la mayúscula en el siguiente) y contienen secuencias de oraciones en las que subyace el mismo tópico parcial; cambiar de parágrafo implica cambiar de tópico o tema. Los parágrafos constituyen, por tanto, la manifestación microestructural de las grandes unidades macroestructurales de la organización composicional del texto [76]. Partiendo de este hecho, para estudiar la configuración semántica de las categorías de la superestructura del texto ensayístico nos fijaremos en los tópicos de parágrafo, con el fin de poder ejemplificar las particularidades del contenido semántico que cada categoría superestructural tiene en el ensayo. La organización de los parágrafos del texto nos permitirá también analizar las relaciones lógico-temporales que mantienen entre sí, con el fin de determinar en qué medida se alejan o no del *ordo naturalis*. En aras de la claridad y para facilitar la posterior elaboración y comprensión de esquemas arbóreos que den cuenta de estas relaciones, vamos a numerar cada parágrafo.

III. 2. 1. *Nivel semántico-inventivo del texto ensayístico*

> *... y el ensayo, este centauro de los géneros, donde hay de todo y cabe todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al 'etcétera' cantado ya por un poeta contemporáneo preocupado de filosofía.*
>
> (Alfonso REYES, «Las nuevas artes», en *Los trabajos y los días*)

Desde un punto de vista teórico, el plano inventivo se corresponde con la parte semántica de la macroestructura, es decir, al conjunto de elementos conceptuales que van a ser la base del contenido temático del texto. Como ya dijimos, se constituye a través de la operación retórica de *inventio*, por la que el autor (una vez establecidos los adecuados parámetros pragmático-comunicativos a través de la *intellectio*) selecciona los elementos semánticos que van formar el referente del texto o *res extensional*. Este material semántico es *intensionalizado* y convertido en *res intensional* o macroestructura textual. El proceso de intensionalización es un conjunto de mecanismos lingüísticos por los que se representa textualmente el referente y se constituye la macroestructura semántica [77]. Pero ésta puede tener varias *formas* u ordenaciones, las cuales dependerán del tipo de *superestructura* que, en la *inventio*, pre-organice el material semántico referencial y delimite su contenido. Esto implica que la operación de *inventio* tiene dos funciones: una pri-

76. Cfr. T. ALBALADEJO y A. GARCÍA BERRIO, «Estructura composicional. Macroestructuras», cit., pp. 162-169.

77. Cfr. T. ALBALADEJO, *Teoría de los mundos posibles*, cit., pp. 65-67.

maría, por la cual obtiene un referente extensional o conjunto de elementos semánticos que van a ser incorporados al texto, y otra secundaria, por la cual impone la primera organización sintáctica a ese material semántico siguiendo las reglas de ordenación de una determinada superestructura. De ahí que T.Albaladejo haya distinguido en la *inventio* dos tipos de *res*: la de índole semántica o contenido propiamente extensional, exclusiva de la *inventio*, y la de índole sintáctico-semántica o contenido intensional, que está vinculada a la operación de *dispositio* [78]. Efectivamente, esta primera organización sintáctica del material semántico que se lleva a cabo en la *inventio* a través de las reglas y categorías de una superestructura es la base para la ulterior configuración propiamente sintáctico-dispositiva de la macroestructura del texto.

En realidad, las superestructuras tienen una proyección fundamentalmente sintáctico-dispositiva y su actuación en el plano inventivo se concreta sólamente en la delimitación del contenido que haya de ser incorporado a las distintas categorías; sin embargo, dado que ambas operaciones constituyentes de discurso son interdependientes y casi simultáneas, nosotros vamos a estudiar las peculiaridades de la superestructura argumentativa del texto ensayístico en al marco de la *inventio*, como hace H. Lausberg cuando analiza las *partes orationis* [79]. Adoptamos esta perspectiva porque la producción de ideas, el tipo de tópicos que constituyen la base de la constitución semántica del texto ensayístico, está en interdependencia, la mayoría de los casos, con el lugar de la macroestructura en el que suelen aparecer. Por eso T. Albaladejo ha señalado que tanto la *inventio* como la *dispositio* tienen dos dimensiones, una primaria y otra secundaria: «la *inventio* tiene una dimensión primaria que es semántico-extensional y una dimensión secundaria que es sintáctica; la *dispositio*, por su parte, tiene una dimensión primaria sintáctica y una dimensión secundaria semántico-extensional que se traduce en una organización semántico-intensional. En ambos casos la dimensión secundaria está al servicio de la primaria». Desde este punto de vista, la *inventio* tiene un carácter fundamentalmente semántico-extensional, «lo cual no está en contradicción con que posea una organización sintáctica: los seres, estados, procesos y acciones que produce la *inventio*, si bien son elementos semántico-extensionales, están sintácticamente organizados, pues una cosntrucción semántica no puede sostenerse sin una estructuración sintáctica» [80].

Por tanto, aplicando lo dicho al tipo de textos objeto de nuestro trabajo, hemos decidido separar estos dos aspectos teóricos de la *inventio*, con el fin de poder detallar mejor las propiedades correspondientes a cada ámbito. Así, el primer subapartado lo dedicaremos al proceso por el cual se busca y selecciona el material semántico extensional del referente del texto ensayístico, y el segundo a las pecu-

78. Cfr. T. ALBALADEJO, *Retórica*, cit., pp. 46-47.

79. Cfr. H. LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, cit., §§ 260-442.

80. Cfr. T. ALBALADEJO, «Semántica y sintaxis del texto retórico: *inventio, dispositio* y *partes orationis*», cit., p. 12.

liaridades de su superestructura argumentativa como pre-organización sintáctica o primera estructuración dispositiva del material semántico referencial.

III.2.1.1. El referente del ensayo

Siguiendo los planteamientos que desde la Lingüística del texto en su etapa más evolucionada ha venido realizando el profesor T. Albaladejo, el referente o estructura de conjunto referencial es el conjunto de seres, estados, procesos, acciones e ideas que han sido seleccionados a través de la operación de *inventio* para ser incorporados al texto. El referente constituye la base del contenido semántico del texto y tiene una dimensión propiamente extensional, es decir, su origen está fuera del texto: en la realidad empírica, en la cultura, en otros textos, en la imaginación del autor, etc. Pero por el proceso de *intensionalización* encontramos en el texto una representación lingüística o intensional de este conjunto de elementos semántico-extensionales [81].

Según G. Vignaux, en el texto argumentativo (y, por inclusión, en el texto ensayístico) se pueden encontrar varios niveles de referencia o tipos de objetos [82]:

- Objetos físicos, tanto animados (personas) como inanimados, relacionados con una realidad concreta y a los que se añaden características físicas y espacio-temporales.
- Actitudes y opiniones puntuales, tanto las comúnmente admitidas (valores, verdades), como las que son objeto de controversia. Las actitudes y opiniones pueden corresponder, bien a las normas establecidas por la institución social bajo la forma de un sistema de valores, bien a lo que la sociología y la política llaman 'corrientes de opinión'.
- Comportamientos, ya generales, ya ligados a situaciones precisas, o sea, localizados espacial y temporalmente; pueden ser típicos o desviados respecto a las normas sociales establecidas.
- Acontecimientos que se han producido o que van a tener lugar [83].
- Fragmentos de otros textos [84].

---

81. Cfr. T. ALBALADEJO, *Teoría de los mundos posibles*, cit., p. 52.

82. Hay que tener en cuenta que, para Vignaux, que sigue las teorías lógicas de Grize y Piaget, la noción de *objeto* es abstracta y ha de entenderse dentro del esquematismo inherente a las estructuras mentales y a sus producciones representativas y conceptuales; por tanto, el objeto referencial que aquí mencionamos está inserto dentro de una relación lógica construida intencionalmente. Cfr. G. VIGNAUX, «Le discours argumenté écrit. 'La femme a le coeur plus tendre que l'homme'», en *Communications*, 20 (1973), p. 128.

83. Cfr. ibídem, p. 127-128. Véase tambien *L'argumentation: essai d'un logique discursive*, cit., pp. 59-60.

84. Este objeto semántico no aparece en la lista de Vignaux, sino que es un añadido nuestro. Se trata de admitir que otros textos pueden también actuar como campo de referencia en un texto determina-

Este conjunto de elementos semánticos no aparecen directamente representados en situaciones parecidas a las del mundo real o alejadas de las normas de éste, pues esto es lo propio de la literatura de ficción, verosímil o no verosímil. Por el contrario, los objetos, personas, estados, acciones, opiniones, textos, etc. del referente del texto ensayístico se articulan en función de una representación intelectual del autor, es decir, son presentados al receptor dentro de una *situación de discurso* [85]: la de la argumentación propiamente dicha. Esto quiere decir que el marco que habremos de tomar como referencia no es el de las cosas reales, sino un plano lingüístico o de representación cultural [86], dado que los objetos del referente se instalan en esquemas de pensamiento. Estos esquemas son los *tópicos* asumidos por una cultura determinada; son fórmulas que dan cierta estructuración al referente, puesto que los objetos, personas, acontecimientos, ideas, etc. que en él aparecen mantienen relaciones entre sí al insertarse en argumentos. Esta organización argumentativa depende, en primera instancia, del emisor, que es el elemento semántico central del referente, el encargado de buscar y seleccionar los enunciados que van a servir de premisas de los argumentos, es decir, de los procesos de índole intelectual a través de los que se relacionan conceptos y proposiciones con el fin de justificar una idea, tesis u opinión. Por tanto, el referente del texto ensayístico, como el de las demás clases de textos argumentativos, constituye una cierta representación o hipótesis intelectual personal, la del autor, de un conjunto de objetos, personas, acciones y comportamientos que se relacionan entre sí a través de los modos en que el emisor compone su discurso y distribuye sus ideas en argumentos o tópicos ('para mí hay esto y lo otro, sobre lo que quiero decir tal cosa a través de tales esquemas argumentativo-persuasivos').

---

do. En este sentido, una de las características que se han subrayado como propias del ensayo es la presencia constante del mundo libresco. Como dice J. M. Paquette, el ensayo nace en un mundo saturado de cultura: el Renacimiento. El primer material referencial de los ensayos de Montaigne deriva de sus lecturas, que le sirven para extraer anécdotas que le servirán de pruebas y como punto de referencia para reflexionar acerca del yo y, por ende, de la humana condición. En este sentido, el uso que el ensayista hace de sus lecturas es más afectivo que intelectual, puesto que no desea transmitir un saber apodíctico. Cfr. J. M. PAQUETTE, «Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnol», cit., pp. 84-85.

85. La idea nos ha sido sugerida por G. VIGNAUX, «Le discours argumenté écrit», cit., p. 127. No obstante, si nos situamos en el marco de la Retórica como una teoría pragmática del texto encontramos tres 'situaciones de discurso' claramente sistematizadas: la judicial, la deliberativa y la epidíctica. Actualmente esta tríada no permite analizar todos los textos, pero nos ayuda a comprender el concepto de 'situación textual' y las funciones que la determinan en cuanto al emisor, el receptor, el contenido, la finalidad, etc.

86. Según U. Eco, «cuando se usa el lenguaje para mencionar estados de mundo, hay que suponer que, en principio una expresión no designa un objeto, sino que transmite un *contenido cultural*». Dentro de su teoría de los códigos, «no es necesario recurrir al concepto de extensión ni tampoco al de mundo posible: los códigos, por el hecho de estar aceptados por una sociedad, constituyen un mundo cultural que no es ni actual ni posible (por lo menos en los términos de la ontología tradicional): su existencia es de orden cultural y constituye el modo como piensa y habla una sociedad y, mientras habla, determina el sentido de sus pensamientos a través de otros pensamientos y éstos a través de otras palabras». Cfr. U. ECO, *Tratado de Semiótica general*, cit., pp. 121-122.

En este sentido, la diferencia entre el texto argumentativo y el texto de ficción narrativa podría ser que mientras en éste los elementos referenciales aparecen como mundo, como sujetos ellos mismos, no como objetos, y el narrador actúa como agente transparentador, tal como muy bien advirtió K. Hamburguer [87], en el texto ensayístico argumentativo, en cambio, los elementos referenciales aparecen integrados como discurso de un yo singularizado; este discurso puede entenderse, en realidad, como *metadiscurso* respecto a ese conjunto referencial, puesto que éste nunca es autónomo, sino que depende de las relaciones de pensamiento que constituyen el espacio de la argumentación. De ahí que el ensayista no sólo transmita una serie de informaciones, sino que al incluirlas en una red de argumentos basados en tópicos propios de una determinada cultura o grupo social, establezca una estrategia de persuasión y comunique una ideología. Así, junto al autor real, responsable de la selección del material referencial, está el *autor implícito* [88]: ese «segundo yo» del autor real que sustenta el sistema ideológico y moral de un texto. Según R. Gullón, «la diferencia entre el autor implícito de la novela y el del ensayo es que esa figura retórica en el ensayo presenta un sistema de valores, un esquema mental cuando todavía no ha cuajado completamente en una cerrada elaboración conceptual. El autor de un ensayo se comporta como el autor implícito de una novela solo que no tiene un sistema de valores fijo, sino fluido. Y de esa fluidez proviene la singularidad del ensayo, su agilidad, multiplicidad sugerencial». En cambio, «en la novela el sistema de valores tiene que permanecer relativamente fijo para que podamos guiarnos y formar una opinión correcta de los personajes» [89].

Si la base semántica del referente del texto ensayístico es la *tópica*, esa técnica de pensamiento problemático que tuvo tanta difusión en Europa desde la Antigüedad clásica hasta el siglo XVIII aproximadamente, conviene que nos detengamos en su caracterización y en su función. Los *topoi* o *loci argumentorum* son repertorios sistemáticos de enunciados en los que el autor de un texto argumentativo busca el contenido de las premisas de todos sus razonamientos [90]. La sistematización de los

87. Cfr. K. Hamburguer, *Logique des genres littéraires*, cit., p. 126.

88. Cfr. C. W. Booths, *Retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1978, p. 143. C. Segre ofrece una definición muy precisa: el autor implícito es el autor «tal como se revela en la obra: un autor depurado de sus rasgos reales, y caracterizado por aquéllos que la obra postula». Cfr. C. Segre, *Principios de análisis del texto literario*, cit., p. 19. La noción de «autor implícito» no se limita a los textos narrativos, sino que, al ser una entidad no formal, sometida a la reconstrución e interpretación del lector, es aplicable a cualquier texto; esta categoría denota la totalidad de los significados ideológicos que cabe inferir de un texto, no la *fuente* de los mismos. Véase M. Bal, *Teoría de la narrativa*, cit., p. 125. El profesor J. M. Pozuelo Yvancos llama a esta categoría textual *autor implícito no representado*, frente al *autor implícito representado*, que es «la figura que en el propio texto aparece como responsable de su escritura, como autor de la misma» y que nosotros hemos llamado sujeto de la enunciación o enunciador. Cfr. J. M. Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, cit., pp. 237-239.

89. Cfr. R. Gullón, «Anacronismo y ensayo literario: en torno a un texto del siglo XIX», en *Los Ensavistas*, n.º 14-15 (1983), pp. 105-111.

90. Para este tema pueden consultarse A. Fontán, *Los tópicos y la opinión*, Madrid, Ateneo, 1956; O. Bird, «The tradition of the logical topics: Aristotle to Ockham», en *Journal of the History of Ideas*,

lugares comunes puede hacerse de distintas maneras, pues al ser nociones vagas y controvertidas, no existe un consenso general. En una primera distinción, Aristóteles los dividió en *propios o específicos* de cada disciplina, y *comunes o generales*, que recogen opiniones extendidas y que pueden incluirse en argumentos relativos a cualquier campo del saber (*Retórica*, 1.358a, 12-33). Estos últimos son divididos en la *Retórica* en dos conjuntos: una *topica maior* formada por aquellas nociones absolutamente comunes y necesarias a cualquier discurso retórico [lo posible/imposible, lo existente/no existente y lo más/menos (II, 19, 1.391b-1.393a)]. Son las premisas de las pruebas por persuasión (*lógoi, êthe, páthe*). Y una *topica minor*, o colección de lugares comunes válidos sólo respecto a la materia en cuestión, que constituyen las premisas del entimema y el ejemplo (II, 23-24) [91]. El catálogo de la *topica minor* es un resumen de los argumentos presentados por Aristóteles en los *Tópicos* y en las *Refutaciones Sofísticas* y a ellos se remontan las listas de Cicerón (*Topica*, III [92] y *De Inventione*, II, 15, 48) y de Quintiliano (V, 10, 20-94). Pero los dos rétores latinos organizan los lugares en dos grandes ejes: los relativos a la *persona* o personas que intervienen en el proceso comunicativo y los concernientes a la *res* del discurso. En Quintiliano, los *loci a persona* son: el linaje, el origen nacional, la patria política, el sexo, la edad, la educación, el estado del cuerpo, la fortuna, la condición, la naturaleza de ánimo, los estudios, etc.; y los *loci a re*, están clasificados a su vez en *loci a causa, loci a loco, loci a tempore, loci a modo, loci a facultate, loci a finitione, loci a circunstancia, loci a simile, loci a comparatione* y *loci a fictione* (Lib. V, cap. X). Dentro de esta tradición, la invención se fue enriqueciendo al aplicar el modelo organizativo de la tópica a todos los niveles del arte, no sólo a la *argumentatio* propiamente dicha, resultando así tópicas adecuadas al exordio, a la narración, a la peroración, etc. [93] En tercer lugar habría que citar a Perelman y Olbrechts-Tyteca, que restringen el ámbito de los tópicos a las premisas generales, que «permiten fundamentar los valores y las jerarquías, y que Aristóteles estudia entre los lugares de accidente. Dichos lugares constituyen las premisas más generales, sobreentendidas con frecuencia, que intervienen para justificar la mayoría de nuestras decisio-

---

XXIII (1962), pp. 307-323; T. VIEHWEG, *Tópica y jurisprudencia*, Madrid, Taurus, 1986 (reimp.); G. OWEN, (ed.), *Aristotle on Dialectic. The Topics*, Oxford, Clarendon Press, 1968; D. BREUER y H. SCHANZE (eds.), *Topik*, Munich, Fink, 1981; P. J. E. CORBETT, «The Topoi Revisited», en J. D. MOOS (ed.), *Rhetoric and Praxis: The Contribution of Classical Rhetoric to Practical Reasoning*, Washington, Catholic University Press, 1986, pp. 43-47; L. HUNTER (ed.), *Toward a definition of Topos. Approaches to Analogical Reasoning*, London MacMillan, 1991.

91. Cfr. Q. RACIONERO, en su edición de ARISTÓTELES, *Retórica*, n. 240, p. 404. Aunque, como ha subrayado el profesor Racionero, en la ampliación posterior del programa de su *Retórica*, Aristóteles entiende que también los enunciados afectivos (*lógoi, éthe* y *páthe*) pueden ser premisas o materia de los razonamientos retóricos. Cfr. ibídem, n. 70, p. 192 y n. 4, p. 308.

92. Cfr. M. T. CICERÓN, *Partitiones oratoriae / Divisions de l'art oratoire. Topica / Topiques*, texte établi et traduit par H. Bornecque, París, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1960[12]. Citaremos siempre por esta edición directamente en el cuerpo del texto.

93. Cfr. H. LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, §§ 257, 373, 375, 400.

nes» (TA, § 21, p. 146). Seis son las rúbricas bajo las que agrupan este conjunto de tópicos: lugares de la cantidad, lugares de la cualidad, lugares del orden, lugares de la existencia, lugares de la esencia y lugares de la persona (TA, §§ 22-24) [94].

Como hemos dicho, la tópica sirve para buscar y seleccionar las premisas o enunciados que van a servir como punto de partida de la argumentación; las premisas de cada uno de los argumentos utilizados se elaboran a partir de lo que se supone admitido por la mayoría, o sea, a partir de aquello en lo que los miembros de un auditorio están de acuerdo casi sin excepción. En este sentido, el contenido de las premisas se puede entender a partir de los tipos de *acuerdo*, tal como hacen Perelman y O-Tyteca. Para estos autores, existen dos tipos de premisas en función del auditorio al que se dirija la argumentación (*relativas a lo real*, adecuadas para auditorios universales, y *relativas a lo preferible*, útiles cuando el auditorio es particular); a su vez, a cada clase de premisas le son propios determinados tipos de acuerdos. Véamoslo en un esquema:

- Objetos del acuerdo propios de las premisas relativas a lo real:
  - Hechos: derivan de la experiencia, son verdaderos e incontrovertibles [95].
  - Verdades: teorías científicas, concepciones filosóficas, etc.
  - Presuposiciones: vinculadas a lo *normal* y a lo *verosímil* según el grupo social de referencia.
- Objetos del acuerdo propios de las premisas relativas a lo preferible:
  - valores u opiniones
  - jerarquías de valores
  - lugares de lo preferible: permiten fundamentar los valores y las jerarquías: lugares de la cantidad, de la cualidad, del orden, de lo existente, de la esencia y de la persona (TA, §§ 15-25).

Hay que subrayar el importante papel que la tópica cumple en los procesos argumentativos. El método por el que cualquier argumento se remite a un lugar

94. Los lugares comunes son, en la teoría aristotélica, formas vacías, comunes a todos los argumentos, pero con el tiempo se transformaron en una reserva de estereotipos, de temas consagrados que se incluían casi obligatoriamente en el tratamiento de cualquier asunto. Esta concepción triunfó en la llamada Segunda Sofística y se generalizó en la Edad Media, tal como puede comprobarse a través del inventario de E. R. Curtius, que recoge los tópicos del exordio y de la conclusión, los tópicos del lugar ameno, etc. Cfr. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, cit.

95. Son lo que Aristóteles llamaba *signa* exteriores, que el orador conecta con la causa y que suponen una relación entre dos hechos en forma de implicación simple A > B. Si esta relación es necesaria e incontrovertible, el signo se llama *tekmérion* y es un argumento concluyente e irrefutable (*Retórica*, 1357b, 1-10 y 1403a, 11-15). En cambio, si esta relación no es necesaria, la conclusión es sólo probable o conjetural (indicios o huellas basadas en aquéllo sobre lo que los hombres están generalmente de acuerdo). Este tipo de *signos* de carácter necesario se corresponden con el modo de implicación propio de las premisas necesarias en el silogismo analítico; por tanto, Aristóteles admite también en el ámbito de la Retórica, la demostración evidente e irrefutable.

común sirve para sustituir las inferencias espontáneas (las que realiza la razón entre términos particulares) por las relaciones comunes y generales que son de aplicación a todos los casos. Como señala Q. Racionero, «la fuerza del argumento reside entonces, no en la materia a que se refiere, sino en que tal materia es presentada como expresión de una inferencia universal que todos tienen que admitir» [96]. Y por esta razón, la tópica es, así mismo, una excelente colaboradora de lo que N. Hartmann o T. Viehweg han llamado pensamiento *problemático*: aquél que, frente al *axiomático*, es fragmentario, aforístico, ajeno a largas cadenas lógico-deductivas, atento a los cambios de situación y los casos particulares que requieren la búsqueda constante de premisas nuevas con el fin de justificar cada nueva situación problemática [97]. Si el pensamiento axiomático es el propio de la ciencia y de la filosofía más sistemática, el pensamiento problemático es el desarrollado en las clases de textos literario-argumentativos, como el ensayo. Cuando el ensayista plantea y defiende su propio punto de vista acerca de alguna cuestión de la realidad (ya sea de la vida cultural o de su propia experiencia como ser humano) está enfrentándose a su objeto como problema. Pero el método que elige para adentrarse en la complejidad de cualquier asunto no es el del sistema, sino el de la tópica o *ars inveniendi*. Este método supone admitir que el pensamiento no funciona a través de cadenas de deducciones silogísticas más o menos necesarias, sino que adopta un orden que siempre se está decidiendo. La tópica implica la capacidad de tener presente en cada situación vital las premisas adecuadas para construir los argumentos útiles o desaconsejables para justificar una determinada opinión, tesis o punto de vista. Esta técnica de pensamiento resulta la más apropiada para el ensayista, que parte de la idea de que todo problema puede tener más de una respuesta y que, por tanto, la suya no es la única, pues está condicionada por su propia circunstancia vital. Una declaración de intenciones en este sentido la encontramos en Montaigne, padre del ensayo moderno y de quien proceden las principales «normas» internas de esta clase de textos:

> Pues aquí están mis sentimientos y opiniones; entrégolos en tanto constituyen lo que yo creo, no porque deban ser creídos. Sólo intento poner al descubierto mi manera de ser, que podría ser otra mañana si un nuevo aprendizaje me hiciera cambiar [98].

Esta perspectiva supone entender los tópicos de un modo funcional, «como posibilidades de orientación y como hilos conductores del pensamiento» [99]; tienen por tanto, un carácter auxiliar y su eficacia reside precisamente en que pueden

96. Cfr. Q. Racionero, en su edición de Aristóteles, *Retórica*, Libro I, n. 67, p. 190.

97. Cfr. T. Viehweg, *Tópica y jurisprudencia*, cit., p. 53 y ss. Véase también González Bedoya, *Tratado histórico de retórica filosófica*, II, Madrid, Nájera, 1990, pp. 98-99.

98. Cfr. M. de Montaigne, *Ensayos. I*, ed. cit., p. 200.

99. Cfr. T. Viehweg, *Tópica y jurisprudencia*, cit., p. 61.

adaptarse a los posibles cambios de situación que tienen los problemas particulares. Este modo de pensar es el propio de la vida cotidiana y del ensayo: ante cualquier problema que suscite una reflexión (con vistas o no a una posible toma de posición) se buscan de manera más o menos ocasional los argumentos que sean objetivamente más adecuados y fecundos para conducirnos a la conclusión que nos resulte iluminadora. Esos argumentos se obtienen casi intuitivamente de los repertorios de lugares comunes de la memoria y la experiencia colectiva, con valor relativo y útiles sólo para resolver problemas singulares. La utilidad de los tópicos es que son premisas que no necesitan ser probadas o fundamentadas, pues esto supondría una operación puramente lógica que reclamaría un sistema deductivo; las premisas de la argumentación se legitiman por la aceptación del interlocutor, cuya efectiva o probable oposición orienta al productor [100]. Y en esto reside la base dialéctica o dialogante de toda argumentación, en que a nadie le es posible conducir una argumentación, tanto objetiva como subjetiva, sin lograr establecer con su interlocutor por lo menos un círculo acotado por un entendimiento común. Los tópicos modelan este encuentro entre el emisor del texto y su interlocutor, de ahí que se puedan entender en un sentido amplio, como hacen Perelman y Olbrechts-Tyteca, como tipos de *acuerdo*. Y desde este punto de vista se puede comprender en todas sus implicaciones la apreciación de J. Marichal respecto a la necesidad de que el ensayista «debe sobre todo contar con su público, con su auditorio potencial, inmediato; pues si el novelista busca la articulación de sus personajes *dentro* de un mundo ficticio-y esa articulación se suele denominar «verosimilitud»–, el ensayista se esfuerza por articularse *a sí* mismo *con* su mundo histórico coetáneo» [101].

Así entendida, la tópica actúa, no sólo como base semántica de la argumentación, sino también como mecanismo productor de ideología implícita [102]. Esto es así porque en la selección que el ensayista hace de los tópicos en los que va a sustentar su argumentación aflora su postura ideológica sobre la realidad; la tópica queda, la mayoría de las veces, presupuesta, implícita, elidida o sobreentendida en los argumentos, pero no por ello deja de informar acerca de la concepción que el emisor tiene de su cultura. A su vez, al estar consituida por una serie de esquemas que encierran la experiencia general humana, la tópica sirve para presuponer lo que el receptor conoce y, a partir de ahí, exponerle lo que

100. Cfr. ibídem, pp. 66-68.

101. Cfr. J. MARICHAL, «Introducción» a *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, cit., p. 15.

102. El discurso argumentativo es ideológico en la medida en que no sólo parte de la *doxa*, de la opinión, frente a la verdad, sino que se basa en los valores y las jerarquías de valores propios de grupos particulares. Para la relación entre ideología y nueva retórica, véase L. GIANFORMAGIO, «La nuova retorica di Perelman», en MOSCONI *et al.*, 1981, pp. 163-178. No obstante, frente a discursos argumentativos como el estrictamente político, el histórico, el filosófico, etc., el ensayo argumentativo suele estar al margen de clasificaciones ideológicas delimitadas, puesto que lo que el ensayista pretende es expresar algo nuevo, precisamente aquello que las ideologías del momento no pueden decir. Para ello, aprovecha el caudal de lugares comunes de su cultura, modificándolo y adaptándolo a sus nuevas necesidades intelectuales y persuasivas.

ignora [103]. Así, la configuración semántica del referente del texto ensayístico ya encierra una dimensión ideológica, que puede analizarse en dos direcciones: la de su producción y la de su recepción. En la primera, el autor toma posición a través de los tópicos seleccionados como premisas de sus argumentos respecto al sistema ideológico dominante, para aceptarlo, rechazarlo, transformarlo, interrogarse sobre él, etc. En cuanto a la segunda dirección, el texto ensayístico, como cualquier otro texto, lleva implícito un proyecto de lector, cuyo asentimiento busca a través de las presuposiciones o tópicos sobreentendidos.

En el plano autorial tiene mucha importancia la invención del referente como actividad *hermenéutica*, es decir, como interpretación, no sólo de la realidad social o histórica, sino también de la realidad cultural constituida por otros textos como fuente temática del discurso ensayístico. El ensayista no se limita a transmitir información preexistente, que es lo que hacen los textos de divulgación, sino que la interpreta desde un punto de vista personal y subjetivo; esta interpretación de la materia ya dada (un libro, un acontecimiento social o histórico, una cuestión filosófica, un problema económico o ético, etc.) es la base de la selección semántica de los elementos y objetos que van a integrar el referente de su texto y, por tanto, el primer paso para orientar su argumentación en una determinada dirección. Como han señalado Perelman y O-Tyteca, el papel de la selección, la interpretación y la calificación de los datos es fundamental en la argumentación [104]. Como el ensayo no es una exposición didáctica, erudita o especializada, sino la justificación de un punto de vista personal, lo normal es que no se recensionen todos los datos existentes sobre un tema, sino que se opere una selección de los mismos en función de su adecuación a la tesis o idea sobre la que se está argumentando. La misma importancia adquiere la calificación de los datos seleccionados, pues de esta manera se los distribuye en una escala de valores positiva o negativa, que condicionará después la adhesión del receptor. Por su parte, la interpretación de los datos permite integrarlos en un determinado marco conceptual o sistema ideológico que les da un cierto sentido, permite comprenderlos y juzgarlos (aunque, en realidad, seleccionar

103. En general, creemos que podría resultar muy interesante para entender el funcionamiento de los tópicos en el texto argumentativo, su investigación en el marco de la teoría lingüística de las presuposiciones y de los conocimientos implícitos del mundo que comparten el emisor y el receptor para sustentar la comunicación cotidiana. En este ámbito destacan los estudios de O. Ducrot, H. P. Grice, P. F. Strawson, R. Stalnaker, etc. Para una introducción general que orientara en esta línea (que no vamos a desarrollar) puede consultarse J. Lozano, C. Peña Marín y G. Abril, «El hacer de lo no dicho», en *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 207-220.

104. Cfr. Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación*, cit., §§ 29-34. Desde nuestro punto de vista, los procesos argumentativos de selección, calificación e interpretación de los datos tal como los describen Perelman y O-Tyteca se corresponden con la operación retórica de la *intellectio*, en concreto con el establecimientos de los *status* del tema, que son: preguntar cuáles son los hechos o datos que constituyen el punto de partida (*status coniecturae*), cómo definirlos y calificarlos (*status definitionis* y *status qualitatis*), y cuáles son sus consecuencias (*status translationis*). Cfr. F. Chico Rico, «La *intellectio*. Notas sobre una sexta operación retórica», cit.; véase también S. T. McEvoy, «Le systéme de états de cause: l'argumentation défensive», en *Poétique*, 74 (1988), pp. 183-209.

los datos y calificarlos implica ya interpretarlos). Por tanto, en la constitución del material referencial del texto ensayístico ocupan un lugar de preferencia las actividades inventivas de selección e interpretación de los datos, como paso previo a su articulación según los tópicos y argumentos considerados más adecuados y, en consecuencia, como toma de posición ideológica respecto al sistema de ideas que se quiere rechazar o transformar.

En definitiva, una parte muy importante de la base semántica de la estructura de conjunto referencial del ensayo tiene como punto de partida la tópica, que actúa como base de los acuerdos que el ensayista presupone en su receptor potencial para sustentar su argumentación; y esto no deber resultar sorprendente, pues, como dice T. Viehweg: «Lo cierto es que si uno mira a su alrededor, encuentra la tópica con una frecuencia mucho mayor de lo que podría suponer. No parece que sea totalmente inadecuada a la situación y a la naturaleza humana y, por ello, parece indicado no descuidarla enteramente cuando se intenta comprender el pensamiento humano, sea donde fuere» [105].

Todo texto se desarrolla a partir de una estructura semántica nuclear o *topico* textual, que constituye el *tema* y que es el resultado de la selección sintética de determinados elementos del referente. Es, por tanto, la base del desarrollo macrocomposicional del texto y el punto de partida en el proceso de producción textual (así como célula básica a la que se llega en la recepción). Junto a él se encuentran los temas parciales, que aparecerán jerarquizados en orden de importancia en los distintos niveles de la macroestructura [106]. El ensayista tiene siempre una idea motora y central que dirige su argumentación, aunque conceda amplio margen a la divagación y a la digresión. Este *topico textual* tiene naturaleza argumentativa, pues se puede enunciar según una proposición del tipo: 'x quiere probar z (y para ello utiliza h, i, j, etc.)'. Podemos citar como ejemplo los tópicos de algunos de los ensayos que vamos a estudiar más adelante: R. Sánchez Ferlosio, en su ensayo «La objeción de honor», quiere probar que la actual concepción de la objeción de honor es una subversión del tradicional código del vasallaje [107]; J. Benet, en su ensayo «La moviola de Eurípides» quiere probar que la música en disco es mejor que la interpretación en directo [108]; F. Ayala, en su ensayo «El intelectual y los medios audiovisuales», quiere probar que es necesario que los intelectuales participen de alguna manera en los medios de comunicación [109], etc.

105. Cfr. T. Wiehweg, *Tópica y jurisprudencia*, cit., p. 64.

106. Cfr. T. Albaladejo, «Estructura de sentido, representación textual semántico-intensional y tópico textual», cit. p. 269 y ss., y T. Albaladejo y A. García Berrio, «Estructura composicional. Macroestructuras», p. 135 y ss.

107. Cfr. R. Sánchez Ferlosio, «La objeción de honor», en *Ensayos y artículos. I*, Madrid, Destino, 1992, pp. 162-170.

108. Cfr. J. Benet, «La moviola de Eurípides», en *La moviola de Eurípides*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 9-22.

109. Cfr. F. Ayala, «El intelectual y los medios audiovisuales», en *El escritor y su siglo*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, pp. 433-449.

La categoría de *tópico* o tema textual ha servido para hacer distinciones y clasificaciones tipológicas en el ámbito de la poesía lírica de los siglos de oro [110], pero este acercamiento resulta imposible en el caso del ensayo. Estamos ante una clase de textos que desde su configuración inicial se caracteriza no sólo por la absoluta libertad a la hora de elegir un tema («Tomo al azar el primer tema que se me presenta. Todos me son igualmente buenos» [111]), sino también por la aparentemente arbitraria mezcla de varios asuntos en un mismo texto («No tengo más sargento de banda para ordenar mis piezas que el azar. Amontono mis fantasías a medida que hacen acto de presencia» [112]). Por tanto, no sería fácil en absoluto establecer una tipología que recogiese las diversas variantes temáticas que eventualmente pudieran encontrarse, o sea, no sería hacedero formular para el texto argumentativo moderno un paradigma de motivos básicos como los que se han elaborado para la narrativa (V. Propp. C. Brémond, etc.) [113]. Y esta es la razón de que muchas veces se haya optado por calificar y distribuir los diferentes ensayos globalmente en 'literarios', 'filosóficos', 'sociológicos', 'políticos', 'religiosos', etc., en función de su orientación temática general. Sin embargo, esta actitud ha tenido como consecuencia esa total indeterminación respecto a lo que es un ensayo propiamente dicho, confundiendo esta clase de textos con otras manifestaciones del género argumentativo o haciendo del ensayo un cajón de sastre en el que todo discurso reflexivo tiene cabida, tal como ya hemos señalado.

Sí, efectivamente, el ensayo puede desarrollar cualquier tema, pero existe una restricción, tal como ha visto G. Bueno Martínez: «La temática del ensayo es muy heterogénea, es cierto, pero está unificada por un marco común: la pertenencia a la «conciencia lingüística originaria», de la que es una imagen fiel el diccionario de una lengua viva. (...) La temática del ensayo variará, del mismo modo que varía el vocabulario de una lengua o, lo que es lo mismo, la tabla de valores de una sociedad» [114]. Esta afirmación deriva de la concepción que el profesor Bueno Martínez

110. Cfr. A. García Berrio, «Lingüística del texto y tipología lírica (La tradición textual como contexto)», en A. García Berrio y S. J. Petofi, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Alberto Corazón, 1979, pp. 309-366; «Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el *carpe diem*», cit.; «Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega. Tipología del macrocomponente sintáctico», cit.; «Testo, classe testuale, genere», en *Diacronía, sincronía e cultura. Saggi linguistici in onore di L. Heilmann*, Brescia, La Scuola, 1984, pp. 267-280, etc.

111. Cfr. Montaigne, *Ensayos*, ed. cit., I, 50, p. 371.

112. Cfr. ibídem, II, 10, p. 98.

113. Curiosamente, L. N. G. de Amarilla señala que si bien desde Montaigne hasta el siglo XIX el ensayo se ha caracterizado por una gran variedad y amplitud en los temas, en el siglo XX predomina la temática única, que es o bien filosófica (siendo el iniciador de esta tendencia R. W. Emerson) o bien estético-literaria (siguiendo los derroteros de F. De Sanctis). Cfr. L. N. G. de Amarilla, *El ensayo literario contemporáneo*. Buenos Aires, Universidad Nacional de la Plata, 1951, pp. 39-43 y 88-89. Ni qué decir tiene que disentimos totalmente de estas afirmaciones, pues el ensayo sigue caracterizándose en la actualidad por su idoneidad para desarrollar cualquier tipo de asunto.

114. Cfr. G. Bueno Martínez, «Sobre el concepto de ensayo», cit., p. 110. El concepto de *conciencia lingüítica originaria* es definido como «la conciencia humana individual en la medida en que está

tiene del ensayo como «una suerte de teoría expuesta en un lenguaje natural»; si el ensayo ha de estar escrito en la lengua natural, sin tecnicismos ni sintaxis formal, su temática «se recorta dentro de los límites de aquellos *tópicos* no técnicos que «todo el mundo» entiende. Existe, por tanto, una evidente correlación entre la temática del ensayo y el lenguaje del público al cual se dirige» [115]. Este punto de vista implica una casi total libertad a la hora de elegir un tema y escribir la propia opinión o interpretación del mismo, pues la única restricción temática vendría, en todo caso, impuesta desde el plano verbal-expresivo. De ahí que no se comprenda que algunos críticos hayan reducido los temas del ensayo, por ejemplo, a su condición de 'marginalidad' [116] o hayan negado la posibilidad de la 'ficción' como punto de arranque de la reflexión [117]. Creemos que el ensayista puede desarrollar todos los temas: los pequeños problemas de la vida cotidiana y las cuestiones fundamentales de la existencia humana, ya trate de literatura, de política, de estética, de sociología, de historia, etc. [118].

---

entretegida con otras conciencias por medio de un lenguaje simbólico, representativo de las significaciones constitutivas de su espacio práctico, de su «mundo» (...) No es un agregado de voces, sino que incluye una sintaxis y una semántica práctica que regula el sentido entre las conexiones de los símbolos». Cfr. ibídem, p. 103.

115. Cfr. ibídem, pp. 98-99. Véase la misma apreciación en E. NICOL, «Ensayo sobre el ensayo», cit., p. 207.

116. Para C. Morón, lo propio del ensayo son «los temas no consagrados culturalmente», o sea, al margen de la ciencia oficial. Cfr. C. MORÓN ARROYO, «Ensayo y placer», en *El sistema de Ortega y Gasset*, cit., p. 49. Desde nuestro punto de vista, el ensayista puede desarrollar también los temas que se tratan en las facultades universitarias, porque lo que distingue a esta clase de textos no es el tema elegido, sino la manera personal, subjetiva, como es tratado. Cuando en un ensayo se habla de literatura o de historia o de ciencia, se evitan las citas, aparece la nota subjetiva, la organización dispositiva pierde sistematicidad, etc. Lo que el ensayismo hace es rebelarse contra la ciencia oficial, tratando las mismas materias desde otra perspectiva.

117. Según. F. Belle-Isle, el ensayo tiene siempre su punto de partida en el mundo real: «il ne saurait, en effect, trouver son prétexte dans une fiction. Ce qu'il désire d'abord, c'est consigner un évenement ou une opinion. Nous ne pouvons imaginer un essai littéraire qui prendrait appui sur un phantasme personnel, sur un lubie de rêveur». Cfr. F. BELLE-ISLE, «L'essai littéraire...», cit., p. 51. Si tomamos al pie de la letra esta afirmación, ¿dónde situaríamos todos los ensayos que tienen como punto de partida una obra literaria o una película, por ejemplo, que son objetos claramente ficcionales? ¿Y cómo se justifica esa resistencia a no admitir la posibilidad de que la reflexión argumentativa del ensayo se apoye en elementos imaginarios procedentes de la conciencia del autor? Desde nuestro punto de vista, no existe *a priori* ninguna razón para eliminar de la temática del ensayo la ficción, tanto si procede de la imaginación personal como si se trata de una ficción ajena, pues ésta sólo se integraría en el texto ensayístico-argumentativo a través de elementos ficticios concretos y puntuales, no como marco constituyente o fundamento de la construcción referencial.

118. No obstante, se ha podido llegar a pensar que lo típico del ensayo es tratar determinados temas porque varias generaciones de ensayistas eminentes se han centrado en el mismo asunto desde distintas perspectivas. Esto es lo que ha sucedido en Hispanoamérica, donde el ensayo prácticamente sólo es una exploración de las necesidades ideológicas, económicas, sociales y culturales más urgentes, haciéndose a veces combativo y testimonial. Entre la muchísima bibliografía que existe sobre el tema, puede verse desde un punto de viste teórico J. LOVELUCK, «El ensayo hispanoamericano y su naturaleza», cit., p. 9 y

Esta admisión de todos los ámbitos de la cultura y de la realidad como punto de partida para la reflexión argumentada del ensayo, ha permitido a la crítica en general afirmar que lo que diferencia al ensayo de la ficción es el tipo de elementos semánticos que se incluyen en su referente. En este sentido, G. Lukács subrayó que lo peculiar del ensayo es hablar de lo ya sido, de las formas dadas (libros, imágenes, ideas...), como punto de partida para tratar las preguntas más radicales de la vida: «le es, pues, esencial, el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino sólo ordenar de modo nuevo cosas que ya en algún momento han sido vivas» [119]. En la misma línea, T. W. Adorno señaló que «la relación entre naturaleza y cultura» es el tema propio del ensayo: «No en vano se sumerge el ensayo, en vez de «reducirlos», en los fenómenos culturales como en una segunda naturaleza o segunda inmediatez, para suprimir precisamente por su tenacidad la ilusión de ésta» [120]. Y en otro lugar: «el ensayo consiste como forma en la capacidad de contemplar lo histórico, las manifestaciones del espíritu objetivo, la cultura, como si se tratara de naturaleza» [121]. Lo peculiar del ensayo es que el punto de partida está siempre 'fuera del texto', pues siempre se escribe 'con ocasión de...' una experiencia exterior, para sentirla, interiorizarla, interrogarla y tomarla como base para construir el propio discurso, que será, a su vez, otra forma en el ámbito de la cultura. En definitiva, el referente del texto ensayístico se constituye a través de sus vínculos con el entorno cultural e histórico, con el que establece un diálogo. De ahí que frecuentemente se asocie al ensayista con la voz de la conciencia del hombre sensible ante la historia y ante la realidad contemporánea [122].

Estas definiciones sobre el objeto propio del ensayo apuntan a las relaciones

---

ss.; J. SKIRIUS, «Este centauro de los géneros», en J. SKIRIUS (ed.), *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, México, F. C. E., 1981, p. 17 y ss. En nuestro país empezó sucediendo lo mismo a finales del siglo pasado y principios del XX con el llamado «tema de España», aunque la temática ha evolucionado. Cfr. E. LÓPEZ CAMPILLO, «Apuntes sobre una evolución en la temática del ensayo español (1895-1930)», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255 (1971), pp. 445-559, y F. ABAD NEBOT, «Interpretación del ensayo español contemporáneo», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, II, 1978, pp. 297-310.

119. Cfr. G. LUKÁCS, «Sobre la esencia y forma del ensayo», cit., p. 28. Lo peculiar del ensayo es hablar de las formas ya dadas y de la realidad anímica contenida en ellas por oposición al arte, en el que la forma viene dada por el destino personal del autor, que resuelve las preguntas en imágenes. Cfr. ibídem, pp. 20-24.

120. Cfr. T. W. ADORNO, «El ensayo como forma», ed. cit., p. 31.

121. Cfr. T. W. ADORNO, «Caracterización de W. Benjamin», cit. por P. AULLÓN DE HARO, *Teoría del ensayo*, p. 35.

122. En este sentido, J. L. Gómez Martínez ha subrayado como un rasgo particular del ensayo la actualidad del tema tratado, aunque matiza lo que quiere decir en los siguientes términos: «el concepto *actual* no sólo hace referencia a los sucesos del presente, que sin someterlos a una visión en perspectiva y elevarlos a un plano de trascendencia sólo poseen el caduco valor de la novedad, sino que significa con más propiedad un replanteamiento de los problemas eternos ante los valores que individualizan y diferencian a cada época de las precedentes (...) El ensayista escribe desde y para una época, por lo que los temas y la aproximación a ellos estarán forzosamente subordinados a las circunstancias del presente vivido». Cfr. J. L. GÓMEZ MARTÍNEZ, *Teoría del ensayo*, cit., pp. 30-31.

que mantienen el texto y el mundo, es decir, subrayan que la construcción referencial del texto ensayístico no es una elaboración lingüístico imaginaria de estados, procesos y acciones (que es lo propio de la ficción), sino que sus elementos proceden directamente del mundo real. Este problema pertenece a la semántica extensional, donde el texto se entiende como una construcción lingüística, y el mundo es tanto la totalidad de la realidad efectiva como la estructura de conjunto referencial que va a ser representada en el texto y cuyos elementos han sido seleccionados de dicha realidad [123]. La relación que se establece entre ambos puede explicarse a partir de la noción de *modelo de mundo*, dentro de la teoría ficcional propuesta por T. Albaladejo. Según dicha teoría, el referente de un texto está articulado conforme a un sistema de mundos regido por las leyes de un determinado Modelo de mundo. Se postulan tres modelos de mundo: el de lo verdadero, el de lo ficcional verosímil y el de lo ficcional no verosímil; mientras que los dos últimos son los propios de la literatura ficcional, los textos de lengua común, los históricos, los periodísticos y los argumentativos en general se caracterizan por poseer un referente constituido por seres, estados, procesos, acciones e ideas queformanparte de la realidad efectiva, pues están regidos por un Modelo de mundo tomado de la misma, o sea, verdadero. Desde esta perspectiva, lo que se representa en el texto ensayístico no es un mundo posible e imaginario en el que quedan suspendidos los criterios de verdad y falsedad, sino una sección de la realidad efectiva, cuyos contenidos semánticos se refieren a lo verdaderamente existente y sucedido, de manera que cualquier discordancia con dicha realidad ha de ser considerada como una falsedad [124].

Pero la decisión acerca del carácter 'verdadero' de los elementos semánticos que integran el referente del texto ensayístico no es tan sencilla. Efectivamente, la tesis más general al respecto es la que expone E. Nicol a partir de las ideas de T. Huxley sobre el ensayo: el ensayista tiene un compromiso con la verdad, que le obliga a canalizar la fluencia de su imaginación; «puede decir algo de lo cual no está muy seguro, pero no debe inventar algo de lo cual no está seguro nunca. Es conveniente estar *casi* seguro» [125]. Pero, recordemos que, como ya hemos dicho a propósito de la tópica, lo peculiar del discurso argumentativo es que las afirmaciones del sujeto de la enunciación no se presentan como evidencias objetivas, sino como *opiniones e interpretaciones* parciales, propias de la perspectiva individual del autor. Igualmente, el ensayista no se limita a describir la realidad, sino que transciende su labor de exploración de la misma con la meditación en los problemas fundamentales del hombre. Por eso G. Lukács señalaba que la labor del ensayista es *reordenar* de modo nuevo lo ya dado y T. W. Adorno subrayaba la función *crítica* del ensayo como interrogador de los principios ideológicos que fundamentan los sistemas socio-culturales imperantes, con el fin de encontrar alternati-

123. Cfr. T. ALBALADEJO, *Teoría de los mundos posibles*, cit., p. 50 y ss.

124. Cfr. T. ALBALADEJO, ibídem, pp. 58-60 y *Semántica de la narración: la ficción realista*, cit., pp. 52-54.

125. Cfr. E. NICOL, «Ensayo sobre el ensayo», cit., p. 206.

vas [126]. Y la reordenación y la crítica implican declarar, exponer, conjeturar, valorar desde el ángulo personal de la conciencia del individuo, que ejerce como medida de todas las cosas al elaborar una construcción textual marcada por la subjetividad y por la verosimilitud, no por la verdad.

Esta categoría, la verosimilitud, no sólo es el motor semántico de la literatura mimético-ficcional [127], sino que también está en la base semántica de la construcción argumentativa. Como hemos dicho, en el marco de la Retórica, la argumentación se distingue de la demostración porque las premisas que fundamentan sus razonamientos son sólo probables o verosímiles, son opiniones (*dóxai*), es decir, enunciados de validez subjetiva. La fuente de estas premisas está en la *tópica*, esos repertorios de ideas plausibles supuestamente admitidas por la mayoría, que no expresan lo verdadero, sino *lo que puede ser* verdadero dentro del ámbito contingente de las acciones humanas (por ejemplo, que algo sea mejor que otra cosa por razones cuantitativas, cualitativas, de orden, de esencia, etc.). El que argumenta selecciona aquéllas premisas que en un momento determinado le pueden servir para construir argumentos útiles para probar o refutar, dado que los argumentos son razonamientos diseñados para persuadir a un receptor concreto, no para convencer a un auditorio universal. Desde este punto de vista, la verosimilitud de una argumentación reside en la confrontación de los argumentos con las opiniones del auditorio, a las que el emisor debe ajustarse si quiere persuadirlo (Arist., *Retórica*, I, 1-3), independientemente de que muestren conformidad con la realidad, o sea, que sean verdaderas o no. Lo que importa es lo que el emisor comparte con su interlocutor de cara a lo dicho y a la situación, no al referente extralingüístico. Desde este punto de vista, los textos argumentativos de orientación humanista se desenvuelven no sólo en el terreno de lo verdadero, sino también en el de lo creíble, de lo probable, de lo verosímil. Veamos un ejemplo: las premisas de la argumentación desarrollada en el ensayo de Ortega y Gasset titulado «Esquema de Salomé» proceden de lugares de la esencia (es superior lo que mejor encarna una esencia [128]). Para Ortega, Salomé constituye una deformación de la esencia de la feminidad porque es imaginativa y aspira no tanto a ser poseída cuanto a poseer al hombre amado [129]. La interpretación orteguiana de la perversión de Salomé parte de un sistema de premisas sólo convincentes para un auditorio particular, por tanto, no se puede valorar en términos de verdad o falsedad, sino de plausibilidad. Desde este punto de vista, esta argumentación, como en general la que se desarrolla en ensayos, epís-

126. El ensayo es «la forma crítica *par excellence*, y precisamente como crítica inmanente de las formaciones espirituales, como confrontación de lo que son con su concepto, el ensayo es crítica de la ideología». Cfr. T. W. ADORNO, «El ensayo como forma», cit., p. 20.

127. Lo peculiar de la literatura ficcional es crear una ilusión de vida mediante la creación de mundos imaginarios dotados de autonomía; estos mundos se rigen por la categoría de la *verosimilitud*, que es el grado de adecuación del mundo ficticio respecto al mundo real.

128. Cfr. CH. PERELMAN y L. OLBRECHTS-TYTECA, *Tratado de la argumentación*, cit., pp. 161-162.

129. Cfr. J. ORTEGA Y GASSET, «Esquema de Salomé», en *El Espectador. III y IV*, Madrid, Espasa Calpe, 1966, pp. 168-172.

tolas, autobiografías, glosas, etc. fuertemente personalizadas, es una ficción verosímil, pero de carácter dialéctico; es un simulacro montado para *hacer parecer verdad*. Resulta así que tanto los textos ficcionales como los argumentativos comparten una categoría vinculada, en el ámbito de los estudios literarios, a la teoría de la ficcionalidad: la verosimilitud.

Por tanto, muchas de las frases de los textos literarios argumentativos, aunque procedan del autor real y, por tanto, comuniquen *lingüísticamente*, no siempre pueden ser fácilmente enjuiciadas en su valor de verdad o falsedad, pues algunas de ellas no son ni verdaderas ni falsas, sino meramente *verosímiles*. En el ensayo, el yo del autor constituye el único punto de vista desde el que se interpreta la realidad, por tanto, es el eje central en la selección de los elementos semántico-extensionales que van a formar parte del referente textual. Éste no está sólo constituido por elementos de una realidad exterior ya dada que se reproducen directamente, pero tampoco está formado por elementos imaginarios, con diversos grados de verosimilitud respecto al mundo de la realidad tomada como base; los elementos semánticos que integran la estructura de conjunto referencial del texto ensayístico proceden de las *interpretaciones* que el autor hace de la realidad, por tanto, no son ni absolutamente reales, ni totalmente imaginarios. El elemento central del referente es el yo del autor y la imagen que tiene de sí mismo, es un personaje que no actúa, sino que habla (o cuyos actos consisten en hablar): afirma, niega, expone, describe, valora, enjuicia, etc. desde su perspectiva personal, que es la que selecciona los demás elementos semántico-extensionales que van a ser incorporados al texto; éstos pueden proceder de la naturaleza, de la cultura o de su propia conciencia [130]. Creemos que este es el sentido que hay que atribuir a la definición que Gómez de Baquero hacía del ensayo como «exteriorización del espectáculo interior», y matizaba: «Sacamos a la escena externa del comentario, a nuestra pequeña plaza pública, las cosas después de vistas y representadas en nuestro teatro interior» [131].

Una vez repasadas las peculiaridades de la estructura de conjunto referencial del texto ensayístico, cabe detenerse en una de las cuestiones más controvertidas en la bibliografía en torno al ensayo: nos referimos a su falta de exhaustividad en el tratamiento de los temas. Se ha afirmado que el ensayo es un fragmento de pensa-

130. Esta interpretación de la constitución del referente del texto ensayístico se podría explicar también tomando como base la teoría de los mundos posibles tal como ha sido planteada por T. Albaladejo. Así se podría decir que el referente del ensayo está constituido por un solo mundo, el del autor, al que se le pueden registrar tantos submundos como actitudes de experiencia tenga respecto a la temporalidad (submundo real efectivo, submundo conocido, submundo creído, submundo deseado, submundo leído, etc.). De los diversos submundos se incorporarían los elementos semánticos correspondientes, los cuales siempre estarían condicionados por el hecho de que van a proceder de un solo personaje que, en sus funciones de enunciador, es no omnisciente. Cfr. T. ALBALADEJO, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, cit., p. 69 y ss.

131. Cfr. GÓMEZ DE BAQUERO, «El ensayo y los ensayistas contemporáneos», cit., p.142.

miento, un esbozo provisional de una reflexión que podría o debería ser completada ulteriormente; esto supone negar su autonomía como obra sustantiva en sí misma, pero además implica que el proceso inventivo por el que se construye el referente es incompleto e imperfecto. Esta concepción de la construcción semántico-referencial del texto ensayístico como un proceso inacabado tendrá importantes repercusiones en el plano sintáctico-dispositivo, pues a la idea de un pensamiento fragmentario se corresponde la de una distribución sintáctica también fragmentaria, desordenada, carente de forma. Este segundo aspecto lo trataremos en el apartado correspondiente; ahora nos vamos a detener en las razones que han llevado a afirmar que el ensayo sólo contiene el esbozo de un pensamiento con el fin de poder defender después la autonomía del texto ensayístico y la completez del pensamiento que en él se desarrolla

La concepción del ensayo como bosquejo, por tanto como fragmento vacilante de un pensamiento que puede ser desarrollado más extensamente, pero que no se hace por desgana, por desconocimiento o por provisionalidad, procede de la acepción de 'prueba' o 'intento' que tenía la palabra *ensayo* en sus orígenes y que se ha mantenido de forma implícita hasta nuestros días en muchas definiciones y caracterizaciones de esta clase de textos. Por ejemplo, en el *Diccionario de Literatura española* de la Revista de Occidente encontramos una definición del ensayo como una aventura intelectual imperfecta:

> Escrito en que se trata de un tema, por lo general brevemente, sin pretensión de agotarlo ni de aducir en su integridad las fuentes y justificaciones [...] El ensayo tiene una aplicación insustituible como instrumento intelectual de urgencia para anticipar verdades cuya formulación rigurosamente científica no es posible de momento, por razones personales o históricas; con fines de orientación e incitación, para señalar un tema importante que podrá ser explorado en detalle por otros; y para estudiar cuestiones marginales y limitadas, fuera del torso general de una disciplina [132].

Se entiende así que el texto ensayístico es el bosquejo o borrador de un pensamiento que puede ser desarrollado más extensamente, es un pensamiento más embrionario, que aún no ha logrado madurar según su perfección definitiva. Esta

132. Cfr. G. BLEIBERG y J. MARÍAS (dirs.), *Diccionario de Literatura española*, Madrid, Revista de Occidente, 1972[4], p. 294. La idea de «tratado menor» o «tratado imperfecto» late también en una de las definiciones del *Diccionario* de la Real Academia Española: «Escrito, generalmente breve, sin el aparato ni la extensión que requiere un tratado completo sobre la misma materia». Cfr. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992[21], p. 561. La misma concepción la encontramos en otros trabajos, como el de M. Alonso Pedraz, donde se dice: «como su nombre indica, el ensayo es un intento, una prueba literaria, que puede quedar reducida a sí misma por no sugerir más, o dar motivo algún día a la creación de una obra literaria más completa». Cfr. M. ALONSO PEDRAZ, «Segunda forma: El ensayismo», en *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*, Madrid, Aguilar, 1960, p. 470.

concepción es la que, por ejemplo, lleva a formular apreciaciones negativas respecto al ensayo como clase de textos: Juan López Ibor señalaba que «los ensayos constituyen una vía fácil de abordar un tema intelectual cuando falta el ímpetu para profundizar», por lo que exigía «menos ensayos y más libros» [133]. Igualmente, Paul Valéry consideraba que sus producciones de índole fragmentaria tenían tres defectos principales: el pensamiento no se hacía explícito en su totalidad, estaban inconclusas y carecían de construcción, de elaboración y cálculo [134]. Pero la teoría de que el ensayo expresa un pensamiento previo y no definitivo que más tarde alcanzará su formulación completa y exacta en un sistema ha sido acuñada en gran parte por G. Lukács:

> El ensayista es un Schopenhauer que escribe los *Parerga* a la espera de su (o de otro) *Mundo como voluntad y representación;* es un Bautista que marcha a predicar en el desierto acerca de alguien que ha de venir, de uno cuyas sandalias él no es digno de desatar. Y si éste no llega, ¿no queda el ensayista sin justificación? Y si aquél aparece, ¿no se hace entonces el ensayista superfluo? ¿No se hace del todo problemático con este intento de justificación? Es el tipo puro del precursor, y parece muy discutible que un precursor pueda pretender valor y vigencia sólo por sí mismo, con independencia del sentido de su anuncio [135].

Para Lukács, ante la posibilidad de la perfección y exactitud científica de un sistema, el texto ensayístico es una creación fragmentaria provisional y ocasional. Por eso carece de valor sustantivo y sólo «parece justificado como un medio necesario para el fin último, como el penúltimo estadio de esta jerarquía» [136]. Esta postura, que implica la negación de autonomía del ensayo, es matizada más adelante a través de la distinción entre el «valor de su resultado» y el valor del «hecho de su existencia». Según Lukács, el valor del ensayo como resultado reside en la ya citada función precursora respecto del sistema; pero el ensayo tiene además otro valor en cuanto que se trata de una experiencia anímica que alcanza

133. Cfr. J. López Ibor, «Prólogo» a *El descubrimiento de la intimidad y otros ensayos*, Madrid, 1953, p. 13, citado por A. Carballo Picazo, «El ensayo como género literario», cit., p. 152. En la línea de lo dicho por López Ibor, el propio profesor Carballo señala que, como «el ensayo revela cierta pereza –en más de una ocasión– para afrontar un tema profundo», hay ensayistas que salen al paso de posibles críticas al respecto, como Ortega y Marañón en los prólogos de algunos de sus libros de ensayos. Cfr. ibídem, p. 152. Creemos que las advertencias de los ensayistas respecto a la incompletez de sus escritos no sirven para justificar su 'pereza', sino para guiar al receptor y orientarlo en la lectura de un tipo de textos que no buscan la exhaustividad. Este problema lo trataremos al estudiar los tópicos del exordio del texto ensayístico.

134. Cfr. J. L.Galay, «Problèmes de l'oeuvre fragmentale: Valéry», en *Poétique*, 31, (1977), pp. 338-339.

135. Cfr. G. Lukacs, «Sobre la esencia y forma del ensayo», cit., pp. 36-37.

136. Cfr. ibídem, p. 37.

«su esencialidad más propia y ya indivisible» a través de la configuración de una forma de expresión [137].

Esta última afirmación de la autonomía del ensayo como forma expresiva de una experiencia vital no impide a Lukács, sin embargo, considerar que el pensamiento que se desarrolla en un texto ensayístico quede relegado a un segundo plano frente al pensamiento sistemático. Este punto de vista ha sido el más común en los ámbitos filosóficos, donde con frecuencia se ha utilizado el adjetivo *ensayista* como una acusación minusvaloradora respecto al título de *filósofo* [138]. Esta valoración se asienta, de manera implícita, en una concepción típicamente cartesiana del método de conocimiento, según la cual una totalidad cualquiera sólo es expresable idealmente a través de un *sistema*, o sea, de una visión de conjunto que incluya en sí todos los aspectos del objeto. El método de pensamiento lógico-sistemático consiste en un modo abstracto de distribución, coordinación y jerarquización de los pensamientos, con el fin de apoyar, controlar y forzar la invención. Se pretende alcanzar una verdad con un alto nivel de universalidad, por lo que se elimina de la reflexión todo lo particular y contingente, o sea, las circunstancias de tiempo, espacio y persona. Este proceso sólo sería expresable en un sistema a través de una 'obra definitiva' (es decir, únicamente por el investigador o el especialista en una materia), en la que, además, se da por hecho que las proposiciones del pensamiento y su manifestación lingüística son absolutamente simétricos; en tal texto se ha eliminado la Retórica y se ha supuesto que existe una simetría entre la Lógica y la Lingüística, o sea, que la realidad está dada como un todo y los pensamientos acerca de ella son expresables mediante la palabra componiendo una unidad de sentido [139]. Esta unidad se consigue gracias al encadenamiento lógico de las ideas y a su progresión lineal. Frente a este método de pensamiento perfectamente estructurado, que implica

137. Cfr. ibídem, p. 38. Esta valoración secundaria del ensayo como unidad formal que expresa una experiencia anímica singular será la base de la ulterior vindicación que R. Musil hará del ensayo en *El hombre sin atributos* y en otros textos, como veremos más adelante.

138. De ahí que algunas veces se diga que Unamuno no es más que un ensayista o que Ortega no es filósofo, sino, a lo sumo, un ensayista. Cfr. J. MARÍAS, *Ortega y tres antípodas. Un ejemplo de intriga intelectual*, en *Obras de Julián Marías. IX*. Madrid, Revista de Occidente, 1982³, pp. 19-141. En esta línea, según E. Nicol, habría que discernir «entre aquellos autores que emplean el ensayo como artificio y método para comunicar ideas filosóficas de quienes no son filósofos, y aquellos otros autores que emplean el ensayo para eludir los rigores del método filosófico. Para el ensayista nato, el ensayo es una forma de pensar, para el filósofo nato, el ensayo es una forma ocasional de exponer lo ya pensado con distinto artificio (...). En la ciencia, las ideas se ensayan en privado, antes de representarlas en público». Cfr. E. NICOL, «Ensayo sobre el ensayo», cit., p. 208.

139. Esta es la teoría empírica del lenguaje defendida en el *Ensayo sobre el conocimiento humano* (1690), de J. Locke y según la cual las palabras son imágenes directas de la realidad, de las cosas percibidas a través de los sentidos. Esta concepción llega hasta Wittgenstein, quien en sus *Tractatus* (1921) dice: «Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo». Cfr. L. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, ed. de J. Muñoz e I. Reguera, Madrid, Alianza Editorial, 1989 (reimp.), prop. 5. 6, p. 143.

una presentación ordenada de las ideas, se dice que el ensayo únicamente aporta fragmentos de pensamiento; efectivamente, esto es así en cierto sentido, pero se explica porque su referente está regido por la *tópica*, como hemos dicho antes. Por eso el reproche que se le ha hecho de que nunca agota su tema (lo que supone decir que su referente no contiene todos los aspectos posibles que tiene cualquier objeto) puede interpretarse como una esencial incomprensión de la estructura dialéctica que rige el desarrollo del pensamiento en el ensayo. El método presupuesto por la tópica implica adoptar un orden que siempre se está decidiendo, o sea, la capacidad de actualizar, en una situación determinada, los argumentos útiles para justificar una opinión, tesis o punto de vista.

Este punto de vista minusvalorador del ensayismo, que ha estado vigente durante siglos en los ámbitos filosóficos, fue criticado por T. W. Adorno, que vindicó el texto ensayístico precisamente por desarrollar un pensamiento fragmentario; esta peculiaridad suspendía el concepto tradicional de *método* científico y su fundamentación filosófica. La asistematicidad del ensayo supone negar que exista una totalidad dada, lógica y sencilla, que puede ser registrada en virtud de la identidad entre el orden de las cosas y el orden de las ideas [140]. Por ello en el ensayo se renuncia a la precisión de las definiciones conceptuales y se adopta un modo de exposición en el que «el pensamiento no procede linealmente y en un solo sentido, sino que los momentos se entretejen como los hilos de una tapicería. La fecundidad del pensamiento depende de la densidad de esa intrincación» [141].

La defensa de T. W. Adorno ha sido recogida por un sector de la filosofía contemporánea, que ha interpretado como positiva la condición fragmentaria del pensamiento en el texto ensayístico, entendiéndolo como un vehículo de comunicación especialmente adecuado para expresar el nuevo pensamiento antimetafísico y antisistemático de la postmodernidad. La metafísica tradicional expresaba «en el principio de razón suficiente su pretensión de autojustificación racional de la realidad», y, a través de lo que se ha llamado el *gran relato*, se fundaba en «la restauración del origen, ya sea en la dirección del comienzo o en la prosecución de un ideal directivo de la historia». Como contrapartida, el pensamiento postmoderno se caracteriza, según Lyotard, «por la *incredulidad respecto a los relatos*, de ahí que, frente al gran meta-relato de la metafísica, en su variante fundamentalista o dialéctica, proponga Lyotard los micro-relatos de una nuevo saber pragmático/narrativo, que se ha curado ya de toda nostalgia de absoluto» [142]. Se repudia el sistema como expresión de pensamiento identificador y se reivindica el ensayo como fragmento de verdad, como ejercicio independiente de crítica y experimentación. La idea que subyace en esta vindicación es la del nuevo protagonismo concedido a la persona que piensa y a su situación temporal y espacial, pues en el

140. Cfr. T. W. ADORNO, «El ensayo como forma», cit., pp. 19-27.

141. Cfr. ibídem, p. 23.

142. Para todo lo dicho, cfr. P. CEREZO GALÁN, «El ensayo en la crisis de la Modernidad», cit., pp. 48-49.

ensayo, el pensamiento, los conceptos, no pueden independizarse del proceso psicológico y circunstancial que los elabora [143].

Lo que hay que tener claro, por tanto, es que al ensayista la totalidad no le interesa; su propósito es internarse en la aventura de escribir acerca de un aspecto cualquiera que le importe, con el fin de dejar constancia de su reflexión personal, a veces profunda, a veces más superficial, pero nunca exhaustiva. Es evidente que un ensayo no agota todas las posibilidades de un tema, ni siquiera todas las ideas de su autor acerca de él [144]. Pero lo que sí ofrece es una idea completa de cómo el autor quiere que consideremos su tema en sus circunstancias actuales, o sea, dentro de los límites de espacio y tiempo desde los que escribe. Es sólo esa parcela del tema, y no otras, la que al ensayista le interesa en ese momento [145]. Robert Musil lo ha expresado con precisión:»...un ensayo no es la expresión provisional y accesoria de una convicción que podría ser elevada a verdad en una oportunidad mejor y que también cabría reconocerla como error (de este género son únicamente los artículos y composiciones que las personas letradas llaman «desperdicios de su escritorio»), sino que un ensayo es la forma definitiva e inmutable que la vida interior de

143. En España, esta polémica entre el ensayo y el sistema es anterior a las corrientes antimetafísicas que han proliferado en los ámbitos filosóficos en la segunda mitad de este siglo, y tiene unas características peculiares. En nuestro país y en Latinoamérica, ha predominado siempre el ensayo sobre el sistema, de ahí que los filósofos transpirenaicos acusaran a los pensadores españoles como Ortega, Unamuno o D'Ors de no haber pensado verdaderamente. Sin embargo, como señala J. Ferrater Mora, no es fundamental el *sistema* formal para pensar sistemáticamente, puesto que lo importante es la coherencia interna del pensamiento, la cual viene dada en el ensayo por la individual integridad del autor; por eso, en la historia intelectual hispánica destaca el ensayo o lo que E. D'Ors llamaba 'pensar por ensayos'. Cfr. J. FERRATER MORA, *Ortega y Gasset. Etapas de una filosofía*, Barcelona, Seix Barral, 1973; E. D'ORS, «Pensar por ensayos», cit. A esto habría que añadir el pensamiento fragmentario español, representado por los aforismos de Bergamín y las glosas de E. D'Ors fundamentalmente (incluso muchas de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna encierran una visión del mundo, un pensamiento). Sobre las características generales del pensamiento fragmentario puede consultarse con gran provecho el estudio de J. L. GALAY, «Problémes de l'oeuvre fragmental: Valéry», cit.

144. Una reflexión interesantísima respecto a los límites del ensayo ha sido planteada por J. Ortega y Gasset en su famoso ensayo «Meditación del marco». Ante la proliferación de temas, ante la riqueza de ideas y sugerencias que se presentan a la atención del ensayista, éste debe constreñir su escritura, debe limitarse a trazar los perfiles sólamente de uno de ellos, pues de otra manera, el ensayo perdería su esencia y se convertiría en un sistema. Cfr. J. ORTEGA Y GASSET, «Meditación del marco», en *El Espectador. III*, cit., pp. 109-118. A menudo el ensayista hace constar esta limitación mencionando los asuntos que le han salido al paso en su meditación, pero que deja aparcados para ocasiones futuras.

145. Por ello nos recuerda Ortega al final de su ensayo sobre la teoría del amor en Sthendal: «Al terminar este ensayo me importa recordar que he intentado en él *exclusivamente* describir un solo estadio del gran proceso amoroso: el «enamoramiento»». Cfr. J. ORTEGA Y GASSET, «Amor en Sthendal», en *Estudios sobre el amor*, Madrid, Espasa Calpe, 1984⁶, p. 131. Igualmente, G. Marañón, en el prólogo a sus ensayos sobre el mito de D. Juan señala que su intención no es estudiar con detalle el proceso de creación de la leyenda, sino *«sólo* aludir a ese proceso; a cómo fué aquel ambiente, en relación con el mito donjuanesco»; esto es así porque, frente a los estudios eruditos, «que han agotado el tema», sus ensayos tienen otra pretensión: «la de hacer resaltar la importancia de los factores psicológicos en la formación de esa leyenda». Cfr. G. MARAÑON, *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda*, cit., p. 9 y 11.

una persona da a un pensamiento categórico» [146]. Por eso el fenómeno ensayístico puede ser denominado *instantismo* [147], pues en él el desarrollo del pensamiento está siempre ligado a un instante del tiempo, tal como ha señalado también J. Bonenfant para explicar el carácter fragmentario de la reflexión ensayística:

> La source de la fragmentation du savoir est que tout ce qu'on dit a le caractère fugitif de l'instant. Que ce caractère soit également fragile et unique fait comprendre que la connaissance concrète a toujours besoin d'assurer sa position dans l'expérience et que le chatoiement de son expression, concrète elle aussi, a besoin d'être mis à l'épreuve, sinon il est vin reflet de l'instant passager [148].

Esta vinculación del pensamiento con las circunstancias personales se demuestra cuando una nueva coyuntura personal, histórica o de cualquier tipo, incita a un autor a escribir más acerca del mismo asunto, normalmente las ulteriores tentativas se resuelven en nuevos ensayos independientes, que pueden tener o no conexiones entre sí [149]. En este sentido, habría que subrayar que el ensayo se caracteriza por la búsqueda, una búsqueda que recomienza incesantemente y que no tiene límites. El ensayista vuelve sobre el mismo asunto tantas veces como su inquietud respecto al tema lo incite a la reflexión. Esta actitud podría explicarse a partir de la idea borgiana de que la interpretación *definitiva* sólo corresponde a la religión o al cansancio, o sea, para el ensayista toda interpretación de la cultura y de la realidad está en conexión con el momento y circunstancias en que se formula y resulta adecuada, completa e inteligible respecto a dicho momento, no respecto a un posible sistema de ideas o doctrina de la que se le haga depender.

Por tanto, se trata de reivindicar el derecho a la autonomía y a la individualidad del texto ensayístico en sí mismo como fragmento, procurando evitar asociar esta condición semántica con el pensamiento inacabado, provisional o imperfecto; el ensayo es un fragmento con una unidad significativa *suficiente*. En este sentido, los escritores románticos ya adelantaron una concepción positiva del texto fragmentario, al que comparaban con una pequeña obra de arte: *«Pareil à une petite oeuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur*

146. Cfr. R. Musil, *El hombre sin atributos*, Barcelona, Seix Barral, 1988[6], p. 309.

147. Cfr. M. Alonso Pedraz, «Segunda forma: El ensayismo», cit., p. 470.

148. Cfr. J. Bonenfant, «La pensée inachevé de l'essai», en *Études Littéraires*, n.° 5, (1972), p. 18.

149. A veces los ensayistas mencionan las relaciones que existen entre los varios ensayos en los que han tratado el mismo tema. Así, leemos en un ensayo de Unamuno: «Este ensayo va a ser, en su mayor parte, consecuencia y complemento del que bajo el título «La ideocracia » publiqué hace tres años en mi folleto *Tres ensayos*». Cfr. M. de Unamuno, «Sobre el fulamismo», en *Obras completas. Paisajes y ensayos*, Madrid, Escélicer, 1966, p. 1096. Y en otro de Sánchez Ferlosio: «Una formulación más detallada de esta idea la di en una conferencia titulada «El ejército nacional», que leí a finales de 1983». Cfr. R. Sánchez Ferlosio, «La objeción de conciencia», en *Ensayos y artículos*, cit., p. 166, n. 1.

lui-même comme un hérisson» [150]. Al comprender el fragmento como algo aislado, «desapegado», asociaban su esencia con la completitud, con la individualización de la obra de arte. Igualmente, si consideramos el texto ensayístico como un fragmento de pensamiento «aislado» gracias a la forma de una expresión concreta, podemos afirmar que goza de la individualidad de la obra de arte, o sea, que no es un esbozo de otra cosa. Esta postura ha sido defendida en España por G. Bueno Martínez, para quien «un concepto adecuado de ensayo, si quiere acoger el sentido de «intento» implícito en la palabra misma, debe en todo caso permitir su articulación dialéctica con la posibilidad de la «autonomía» literaria del ensayo, de su «sustantividad» estética o literaria, no subordinada a eventuales desarrollos ulteriores» [151].

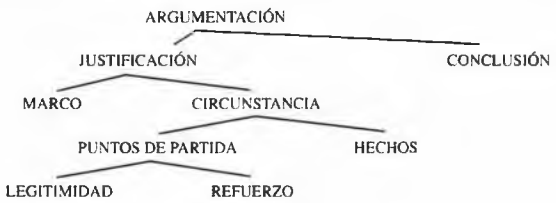
III.2.1.2. La superestructura argumentativa del ensayo

Como hemos dicho, por la operación retórica de *inventio* no sólo se seleccionan a través de la tópica los materiales semántico-extensionales que van a constituir el referente del texto, sino que dichos materiales también se ordenan sintácticamente. Ambos procesos inventivos, que son simultáneos, dependen de la *superestructura*, esquema abstracto que determina la organización de las partes del texto y su contenido. A continuación vamos a centrarnos en este segundo aspecto, o sea, en cómo la superestructura argumentativa impone ya en la *inventio* la selección de un determinado tipo de elementos semánticos en función de la categoría sintáctica en la que van a ser distribuidos. Las categorías mínimas o *conjuntos-unidades básicos* del esquema abstracto de la superestructura argumentativa son, según T. A. van Dijk, la *hipótesis* y la *conclusión*; la hipótesis puede, a su vez, dividirse en otras categorías: la *garantía* o *legitimidad* de la argumentación para efectuar la inferencia desde las premisas a la conclusión (se apoya en la base de la experiencia del receptor y en su experiencia cognitiva); el *refuerzo* o explicación del qué y el cómo de la legitimidad de la demostración; el *marco del argumento* o situación en que es posible la inferencia; el *argumento* de la demostración; la *limitación* y la *suposición*, consideradas «cláusulas de pretexto» o excepciones, dado que la relación entre las premisas y la conclusión en un argumento retórico no es necesaria, sino probable o verosímil. Para situar las catego-

150. Cfr. P. Lacoue-Labarthe y J. L. Nancy (eds.), «L'exigence fragmentaire», en *L'absolu littéraire. Theorie de la littérature du Romantisme Allemand*, París, Seuil, 1978, p. 63. Véase el fragmento 206 de la edición que hacen estos autores a continuación de su estudio de los *Fragments* publicados en la revista alemana *Athenaeum* en 1798.

151. Cfr. G. Bueno Martínez, «Sobre el concepto de ensayo», cit., p. 93. Desde esta perspectiva defiende J. Marías el ensayismo de Ortega y Gasset: aunque sus ensayos puedan hacerse 'depender' de un cuerpo de doctrina sistemática, cada uno es «inteligible en sí mismo, es decir, una unidad significativa autónoma, no un fragmento o capítulo de un todo mayor que fuese necesario para la comprensión». Cfr. J. Marías, *Ortega. Circunstancia y vocación*, en *Obras de J. Marías. IX*, cit., p. 458.

rías de la superestructura argumentativa en un esquema jerárquico, el profesor van Dijk elabora el siguiente diagrama arbóreo:



La estructura canónica de la superestructura argumentativa puede modificarse mediante *transformaciones*, tales como que los puntos de partida queden implícitos o que una justificación vaya después de una aseveración anterior cuando ésta no es sino una conclusión del hablante [152]. Estas secciones superestructurales pueden reducirse y perfilarse con más generalidad si tenemos en cuenta la teorización que respecto al texto con finalidad persuasiva encontramos en la Retórica tradicional. En principio y según Aristóteles, las categorías mínimas del discurso argumentativo son dos, la exposición del asunto y su demostración, que es como decir el planteamiento del problema y su solución: «Dos son las partes del discurso, ya que por fuerza se ha de exponer la materia de que se trata y, además, hay que hacer su demostración. Por ello es imposible hablar sin demostrar o demostrar sin hablar previamente; porque demostrar implica algo que demostrar y decir algo previamente tiene por causa demostrarlo. De estas dos partes, una es la exposición y otra la persuasión, del mismo modo que se distingue entre el problema y la demostración» (*Retórica*, 1.414a, 31-36). Ahora bien, estos dos grandes bloques se pueden distribuir, según admite el propio Aristóteles, en un exordio, una exposición, una argumentación y un epílogo (1.414b, 8-9). Se trata de las *partes orationis* o secciones en que se distribuía en la *dispositio* la materia que se iba seleccionando en la *inventio* [153]. No obstante, como ya dijimos, las *partes orationis* se establecen tanto

152. Por tanto, no siempre aparecen todas las categorías ni siempre lo hacen de la misma manera. Si la superestructura argumentativa es un esquema abstracto que rige la macroestructura textual, la ordenación canónica de sus categorías hay que situarla en la estructura macrosintáctica de base y las modificaciones que sufran, en la estructura macrosintáctica de transformación. Para todo lo dicho, cfr. T. A. VAN DIJK, «Superestructuras», en *La ciencia del texto*, cit., pp. 159-163.

153. Este esquema de cuatro categorías es el que permanecerá, con leves variaciones, en la posterior tratadística retórica. La identificación de las *partes orationis* como categorías básicas de las superestructuras argumentativas la encontramos en F. CHICO RICO, *Pragmática y construcción literaria*, cit., pp. 86-88.

en el espacio semántico-extensional como en el espacio sintáctico del texto. Es decir, se trata de secciones o categorías que determinan la estructura textual no sólo en su nivel de *dispositio* sino ya desde la *inventio*, en la que el material semántico extensional tiene ya una preorganización sintáctica [154].

En el texto clásico [155], el *exordium* era el inicio del discurso y su objetivo era obtener la simpatía del receptor respecto al asunto que iba a ser desarrollado; la *narratio* era el relato o exposición parcial de los hechos o ideas que después habrían de ser demostrados [156]; la *argumentatio* era la presentación de las pruebas pertinentes a la utilidad de la causa, es decir, las favorables para la credibilidad de la opinión del emisor (*probatio*) y las conducentes a destruir las pruebas de la parte oponente (*refutatio*) [157]; y, por último, la *peroratio* o epílogo era la parte final del discurso en la que se recordaba al receptor lo más relevante de los expuesto en las secciones precedentes y se le influía para su adhesión [158]. Por constituir la presentación de las pruebas pertinentes a la utilidad de la causa, la *argumentatio* se consideraba la parte fundamental del discurso; a ella estaba subordinada su total configuración estructural y de ella dependía en gran medida que el orador alcanzara su objetivo principal: la persuasión del receptor. Es decir, que la articulación de las *partes orationis* o categorías mínimas de la composición macroestructural global del discurso retórico estaban en función de la argumentación. De ahí que dichas partes del discurso retórico puedan a su vez considerarse como las categorías esenciales de la configuración de las superestructuras argumentativas.

---

154. Según T. Albaladejo, la *inventio* tiene no sólo una dimensión semántico-extensional, sino también una dimensión sintáctica, que tiene carácter secundario respecto a la primera, pero que es responsable de que las *partes orationis* estén presentes también en la *inventio* como preorganización sintáctica del material semántico referencial. Cfr. T. ALBALADEJO, «Semántica y sintaxis del texto retórico: *inventio, dispositio y partes orationis*», cit., pp. 12-13.

155. Cfr. H. LAUSBERG, *Manual de Retórica literaria*, cit., §§ 263-442.

156. La *narratio* retórica se corresponde con la categoría de *hechos* en el árbol propuesto por T. A. van Dijk, es decir, la presentación del acontecimiento que da lugar al planteamiento de los *puntos de partida* de la argumentación y las *circunstancias*. Éstas tienen sentido dentro del *marco*, categoría que contribuye a la expresión de las coordenadas espacio-temporales en que se produce el acontecimiento. Cfr. F. CHICO RICO, *Pragmática y construcción literaria*, cit., p. 194.

157. La *argumentatio* es la categoría básica y fundamental de la estructura composicional argumentativa y se corresponde con la que T. A. van Dijk llama *justificación*. Está asentada en las categorías de *legitimidad* (que constituye la base de la experiencia cognitiva que nos permite llegar a una conclusión determinada) y en el *refuerzo* (que es el conjunto de pruebas o razones que conducen a una conclusión, por lo que se relaciona con las categorías retóricas de *probatio* y de *refutatio*). En la teoría aristotélica de la argumentación persuasiva, la *legitimación* está fundada en las *opiniones* y *creencias* de la mayoría, las cuales constituyen las premisas aceptadas por el auditorio que hacen posible el acuerdo y la persuasión. Como dichas presuposiciones se encuentran en la competencia cognitiva de los receptores de la argumentación, lo más frecuente es que no aparezcan explícitamente en el texto, sino que se presupongan de manera implícita. Cfr. F. CHICO RICO, ibídem, p. 193.

158. Se corresponde con la *conclusión* en el árbol propuesto por T. A. van Dijk. Se trata de una categoría optativa, en el sentido de que sus contenidos pueden o bien suprimirse, o bien aparecer implícitos en la *justificación* o *argumentatio*. Cfr. F. CHICO RICO, ibídem, p. 193.

De acuerdo con la finalidad perlocutiva aneja al género argumentativo, las cuatro *partes orationis* tienen una doble orientación: argumentativa o de justificación racional de la propia tesis, y pragmática o de persuasión del receptor para que se adhiera a dicha tesis y modifique su conducta o sus ideas. En este sentido, aunque la categoría fundamental es la argumentación o presentación de las pruebas en favor del asunto y a ella están subordinadas las otras categorías, la función discursiva de éstas contribuye activamente a lograr la citada persuasión: el exordio sirve para preparar al receptor favorablemente, la narración para proporcionarle la información necesaria y la peroración para captarlo emocionalmente. No obstante, cada una de estas secciones superestructurales pueden sufrir modificaciones específicas en relación con la clase de textos de que se trate, como podremos comprobar a continuación en nuestro estudio de la superestructura del texto ensayístico.

Para estudiar las peculiaridades del contenido semántico propio de cada una de las categorías mínimas del esquema superestructural argumentativo conviene recordar algunos aspectos teóricos relativos a las pruebas propias de la argumentación. En primer lugar, hay que señalar que éstas no aparecen sólo en la *argumentatio*, sino a lo largo de todo el texto argumentativo, en cada una de las secciones de la superestructura; la única salvedad estriba en que en el exordio y el epílogo las pruebas son principalmente persuasivas (sirven para predisponer favorablemente al receptor), mientras que en la narración/exposición y en la argumentación propiamente dicha tienden a ser específicamente argumentativas (pretenden convencer al lector). En el sistema aristotélico las pruebas son, en una primera clasificación, de dos tipos: técnicas o *artificiales*, que son las producidas por el arte retórico, y no técnicas o *inartificiales*, que no dependen del arte (testigos, leyes, sentencias previas respecto a situaciones no reguladas por la ley, etc.) (*Retórica*, 1355b, 35-40). En los textos argumentativo-literarios que estamos estudiando dominan las pruebas *técnicas*, por dos razones: por el predominio de la comunicación escrita y diferida respecto al receptor, frente al carácter oral y directo de la comunicación del discurso clásico, que permitía introducir, al hilo de la argumentación, testigos, documentos, etc; y, en segundo lugar, por su vinculación a los géneros deliberativo y epidíctico y no al propiamente judicial. Ambos motivos hacen que las pruebas no técnicas carezcan de sentido en este contexto. Las pruebas técnicas son, por tanto, un conjunto de mecanismos lingüísticos a través de los que se pretende justificar la propia tesis y se intenta persuadir al receptor para que se adhiera a ella o, al menos, la considere creíble o verosímil. En general, existen dos grandes bloques de pruebas retóricas técnicas:

1. *Las pruebas por persuasión*, fuente de enunciados propios [159]:

   – Los *lógoi* o argumentos cuyos enunciados se extraen de la propia materia

159. Según Aristóteles: «De entre las pruebas por persuasión, las que pueden obtenerse mediante el discurso son de tres especies: unas residen en el talante del que habla, otras en predisponer al oyente de alguna manera y, las últimas, en el discurso mismo, merced a lo que éste demuestra o parece demostrar» (Cfr. *Retórica*, 1356a, 1-4). De forma paralela, aunque con algunas modificaciones, Cicerón también

del asunto, o sea, de su contenido objetivo, al margen de los factores emocionales (*pístis dià toû lógou)* [160].

- Los *éthe* o argumentos cuyos enunciados se extraen del talante del orador y del talante del auditorio (*pístis dià toû éthou)* [161].
- Los *páthe* o argumentos cuyos enunciados se obtienen de las reacciones emotivas del receptor o pasiones (*pístis dià tôn pathôn)* [162].

Estas *písteis* son clases de enunciados persuasivos que intervienen en la argumentación retórica; son *enunciados de argumento* que pueden usarse también como premisas de razonamientos retóricos (como materia de entimemas y ejemplos). Pues, según Q. Racionero, para Aristóteles los recursos afectivos no pueden considerarse sólo como elementos auxiliares y secundarios de la persuasión, sino

---

plantea tres tipos de procedimientos persuasivos, distribuyéndolos en tres fines: *probare, benevolentiam conciliare* y *animos permovere*. Cfr. *De Orat.*, II. 116-177, 178-184 y 185-216.

160. Como ha demostrado Q. Racionero, este tipo de pruebas no son las pruebas lógicas, o sea, el entimema y el ejemplo, como decían Spengel y Cope, sino que son una clase de enunciados, en el mismo sentido que también son clases de enunciados los *éthe* y los *páthe*. El ámbito de esta *pístis* es el de la división de los discursos en géneros, o sea, las 'materias' o 'argumentos' (*prâgma*) de que tratan los distintos tipos de discursos tal como se presentan en *Retórica*, I, 3-14. A través de estas pruebas se aíslan los enunciados que son propios en cada caso, en función de criterios generales como la adecuación a fines (felicidad, justicia, fin), a modalidades (tiempo pasado, presente o futuro), etc. Cfr. Q. RACIONERO, en su edición de ARISTÓTELES, *Retórica*, ed. cit., pp. 177-178, n. 36.

161. El *éthos* constituye, según Q. Racionero, una disposición estable del psiquismo que mueve a conducirse según clases de comportamientos, determinados por criterios tales como la edad, la fortuna, etc. Sirven para motivar con suavidad, pero con efectos prolongados, la conducta del auditorio. Cfr. *ibidem*, pp. 374-375, n. 169. Lo relativo al talante del orador como fuente de argumentos retóricos se estudia en la *Retórica aristotélica* en 1366a, 25 y ss. y 1378a, 10-20, y lo concerniente al talante del auditorio es tratado en II, 12-17.

La concepción aristotélica de la persuasión por el talante difiere de la que mantienen los tratadistas latinos. L. Calboli Montefusco ha resumido los tres aspectos en los que difieren Aristóteles y Cicerón respecto al *éthos* del orador: 1) para el estagirita se trata de un instrumento orientado a hacer creíble una tesis a un auditorio, por lo que implica una reacción racional, mientras que, para Cicerón, es un expediente para suscitar la benevolencia del auditorio, por lo que implica una reacción emocional; 2) para Aristóteles, el orador ha de aparecer digno de crédito por efecto del propio discurso, mientras que para Cicerón el *éthos* depende del estilo de vida que el orador haya demostrado anteriormente; y 3) Cicerón relaciona constantemente la *conciliatio benevolentiae* con cierta medianía en el estilo y en el comportamiento del orador mientras pronuncia su discurso, circunstancia que Aristóteles no menciona. Cfr. L. CALBOLI MONTEFUSCO, «Cicerone *De oratore*: la doppia funzione dell'ethos dell'oratore», en *Rhetorica*, X, 3, (1992), p. 246. Véase también W. W. FORTENBAUGH, «*Benevolentiam conciliare* and *animos permovere*: some Remarks on Cicero's *De oratore*, 2. 178-216», en *Rhetorica*, VI (1988), pp. 259-273 y «Aristotle on Persuasion through Character», en *Rhetorica*, X, 3 (1992), pp. 207-244.

162. Según Q. Racionero, las pasiones son presentadas por Aristóteles como «un fenómeno físicopsicológico, siempre acompañado de pesar o placer, que responde a una disposición natural permanente o pasajera sin valor moral alguno». Cfr. Q. RACIONERO, en su edición de ARISTÓTELES, *Retórica*, cit., p. 310, n. 9. En cada pasión se distinguen tres aspectos o criterios generales de donde se obtienen los enunciados retóricos: en qué estado se encuentra el afectado, respecto a qué o quién y por qué asunto (1378a, 20-25).

que también constituyen enunciados de la argumentación retórica: «operan en cuanto que son mediados en la estructura del juicio (aunque no demostrativamente) y sólo así adquieren validez» [163].

2. *Las pruebas demostrativas*: son procedimientos lógicos comunes a todos los enunciados, es decir son los modelos o esquemas de todos los razonamientos. Estos modelos básicos y generales son la deducción y la inducción en el ámbito de la demostración dialéctica, los cuales adoptan la forma de *entimema* [164] y *ejemplo* [165] en la argumentación retórica.

En la teorización clásica, el primer paso de la argumentación consistía en la selección, dentro de los repertorios de lugares comunes, de los enunciados o premisas de los razonamientos pertinentes a cada situación. Estos repertorios de lugares, enunciados o formas generales del pensamiento fueron, sin embargo, entendidos desde Quintiliano y en toda la Edad Media, no como *loci* sino como *argumenta*, o sea, se cambia la perspectiva: la fuente que proporcionaba las premisas de los argumentos es considerada como una cantera de técnicas argumentativas o argumentos propiamente dichos [166]. Esta identificación metonímica ha seguido vigente hasta la actualidad, de ahí que el *Tratado* de Perelman y O-Tyteca sea una sistematización de los distintos *esquemas argumentativos* que se pueden deducir de las canteras de lugares comunes reunidas por la tratadística clásica [167]. Desde este nuevo punto de vista, la clasificación aristotélica de las pruebas técnicas del discurso es sustituida por dos grandes grupos de *esquemas argumentativos*: los que operan con procedimientos de *enlace* y los que se basan en procedimientos de *disociación* [168]. Estos procedimientos dan lugar a diversos tipos de argumentos, entre los que se incluyen el ejemplo y el entimema, que han perdido su caracter globalizador como únicos modelos de razonamiento. Veamos un cuadro de los distintos tipos de argumentos que Perelman y O. Tyteca reseñan en su *Tratado*.

---

163. Cfr. ibídem, p. 308, n. 4.

164. Es un tipo de razonamiento retórico basado en la deducción de unas consecuencias a partir de premisas verosímiles [opiniones establecidas (=lo plausible) y lo que acaece la mayoría de las veces (=lo probable)]. Esta definición aristotélica en función del tipo de premisas es sustituida desde Quintiliano (V, 14 y 23), y con gran éxito en toda la Edad Media, por una definición que subraya el carácter elíptico de su articulación: el entimema es un silogismo incompleto, en el que se ha suprimido en el enunciado, o la conclusión, o una de las premisas, o sea, aquélla proposición cuya realidad parece incontestable y, por tanto, simplemente se conserva en la mente. Curiosamente, la proposición que se suprime es precisamente aquélla de cuya evidencia no se está absolutamente seguro. Cfr. B. MORTARA GARAVELLI, *Manual de Retórica*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 88-89.

165. Es un tipo de razonamiento retórico basado en la inducción y consiste en la aplicación de un caso particular a otro caso particular a través del eslabón implícito de lo general, con lo que se ha omitido una fase del razonamiento lógico. Cfr. ARISTÓTELES, *Retórica*, I, 2, 1356b. R. Barthes apunta que el *exemplum* es un «argumento por analogía; se encuentran buenos *exempla* si se tiene el don de ver las analogías». Cfr. R. BARTHES, *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*, cit., p. 47.

166. Así lo explica H. Lausberg: «Terminológicamente, el *argumentum* se emplea en el mismo sentido que *locus*; se dice, pues, *locus a persona*, etc. igual que *argumentum a persona*, etc. *Locus* signifi-

1. Procedimientos de enlace

a) Argumentos cuasi lógicos

- Los que apelan a estructuras lógicas
  - Contradicción e incompatibilidad
  - Identidad
    - total: definición y tautología
    - parcial: reciprocidad y regla de justicia.
  - Transitividad: implicación entimemática [169]
- Los que recurren a operaciones matemáticas
  - De inclusión
    - relac. parte/todo: argum. de división
    - relac. parte/ parte de un todo
      - dilema
      - argument.jurídicos (*a pari/a contrario*)
  - Relación de lo menor con lo mayor
    - comparación
    - superlativo
    - por el sacrificio
  - Relaciones de frecuencia

b) Argumentos basados en la estructura de lo real

- Enlaces de sucesión
  - Nexo casual
    - Relación hecho/consecuencias
    - Relación medio/fin
  - Argumento pragmático
  - Argumentación por etapas
    - Argumento del despilfarro
    - Argumento de la dirección
    - Argumentos de la superación
- Enlaces de sucesión
  - Interacción de lacto y de la persona: argm. de autoridad
  - Relación individuo-grupo
  - Relación simbólica
  - Argumento de la doble jerarquía o *a fortiori*
  - Técnicas de frenado
    - Prejuicio
    - Advertencia
    - Excepción

c) Argumentos que fundamentan la estructura de lo real

- Por el caso particular
  - Ejemplo
  - Ilustración
  - Modelo
- Por analogía
  - Analogía
  - Metáfora

2. Procedimientos de disociación

Copyright © Universidad

En tercer lugar, habría que señalar que, en el uso literario, los tópicos transmitidos de la Antigüedad a la Edad Media cristalizaron en modelos o esquemas estereotipados, que podían ser introducidos en determinadas partes del texto. Así había un conjunto de tópicos adecuados para el exordio, para la narración, para la peroración, etc. [170]. Este tipo de patrones todavía siguen vigentes y algunos de ellos se encuentran en el exordio o la peroración del texto ensayístico, pues han sido acuñados por la cultura como técnicas eficaces para establecer el contacto con el receptor y aún no han perdido su validez. En cambio, en la narración/exposición y en la argumentación del texto ensayístico son más frecuentes los tópicos en sentido aristotélico o según la interpretación de Perelman y L. O-Tyteca, es decir, como método de pensamiento o modelo de argumentación.

Por ser el ensayo una clase de textos orientada bajo los principios generales o normas internas del género argumentativo, la macrocomposición del texto ensayístico depende de una *superestructura argumentativa*, entendida como un esquema abstracto de ordenación del pensamiento. De las cuatro categorías o secciones de la superestructura argumentativa, las dos más importantes son la narración o exposición del asunto y la argumentación o defensa del mismo. La presentación de la cuestión que se va a debatir puede hacerse en el ensayo mediante una breve proposición, o a través del relato más o menos pormenorizado de las circunstancias que han provocado la reflexión. Aunque esto suele hacerse antes de la argumentación propiamente dicha, es muy frecuente que en el ensayo, sobre todo en los de gran extensión, las pruebas se vayan combinando con pequeñas narraciones y exposiciones que irán completando el conjunto de hechos y circunstancias que el autor quiere que se conozcan para la cabal comprensión del asunto. En este tipo de ensayos de gran extensión, se pueden incluso encontrar bloques argumentativos inde-

---

ca aquí propiamente la fórmula de búsqueda tradicional como objeto de enseñanza para encontrar argumentos, al paso que *argumentum* designa el argumento encontrado siguiendo dicha fórmula. La intercambiabilidad terminológica de ambos vocablos constituye una metonimia». Cfr. H. LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, cit., § 374.

167. Listas y definiciones de *loci* o argumentos se encuentran en la *Retórica* de Aristóteles (que hace un resumen, desde el punto de vista retórico, de los argumentos que había sistematizado en los *Topicos* y las *Refutaciones Sofísticas* –véase, Libro II, caps. 23-24– ed. bilingüe de J. Brunschwig, París, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1967); en Cicerón (*Topica*, III y *De Inventione*, II, 15, 48) y en Quintiliano (V, 10, 20-94).

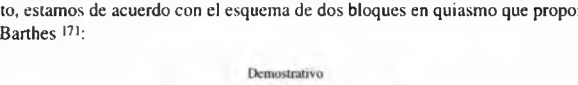
168. Los procedimientos de *enlace* son «aquellos esquemas que unen elementos distinos y permiten establecer entre estos elementos una solidaridad que pretenda, bien estructurarlos, bien valorarlos positiva o negativamente»; los procedimientos de *disociación* son «aquellas técnicas de ruptura cuyo objetivo es disociar, separar, desolidarizar, elementos considerados componentes de un todo o, al menos, de un conjunto solidario en el seno de un mismo sistema de pensamiento» (TA, § 44, p. 299).

169. Para Perelman y O.-Tyteca, el entimema y el epiquerema tienen una estructura próxima a la del silogismo de la lógica formal, de ahí que sean clasificados entre los argumentos cuasi-lógicos, en concreto, entre los que se basan en un tipo de relación transitiva, la *implicación*.

170. En este sentido, el fundador de la topología literaria moderna fue E. R. Curtius. Cfr. *Literatura europea y Edad Media latina*, cit.

pendientes, dedicados cada uno a desarrollar un tema o tópico distinto; en estos casos, cada bloque tiene una cierta unidad, establecida por la presencia de una proposición básica e independiente (que puede expandirse en narración o exposición) y los argumentos pertinentes para probar o refutar. La existencia de este tipo de unidades argumentativas no es incompatible con el hecho de que el discurso ensayístico esté jalonado además por digresiones, bifurcaciones, fragmentaciones, etc.

Estas dos secciones fundamentales se pueden complementar con el exordio o entrada en materia (que puede tener bien una mera función de preludio para disponer el ánimo del lector, bien ser una introducción argumentativa), y con el epílogo (en el que, igualmente, puede aparecer un resumen de las conclusiones de la argumentación o simplemente estar dedicado a recabar la simpatía del receptor). Por tanto, estamos de acuerdo con el esquema de dos bloques en quiasmo que propone R. Barthes [171]:



Igualmente, en los ensayos de gran extensión, aquéllos que incluso forman un libro independiente, las categorías de exordio y epílogo, mediante las que el autor contacta más directamente con el receptor, poniéndolo en conocimiento de la materia para despertar su simpatía o benevolencia, pueden estar desgajadas del bloque argumentativo y estar confinadas en espacios paratextuales expresamente destinados para esta función. Nos referimos a las introducciones, prólogos o prefacios, que cumplen la función del exordio [172], y al epílogo como paratexto independiente del bloque argumentativo [173], los cuales incluso pueden estar

171. Cfr. R. BARTHES, *La antigua retórica*, cit., p. 66.

172. En lo que Genette llama 'prehistoria' del prefacio, desde Homero a Rabelais, la función prefacial era asumida por las primeras líneas o las primeras páginas del texto; en la era de los manuscritos, caracterizada por la economía de medios, las declaraciones por las cuales el autor se presenta y comenta su obra hay que buscarla en los comienzos y finales del texto; en cambio, «el prefacio separado del texto por los medios de presentación que conocemos hoy (...) es una práctica ligada a la existencia del libro, o sea, del libro impreso». Cfr. *Seuils*, París, Éditions du Seuil, 1987, p. 152. El profesor A. Porqueras Mayo ha señalado una diferencia entre el exordio y el prólogo: aquél es parte integrante e imprescindible del discurso, pues nace con él, o sea, «su conexión con el discurso es evidente y participa de abundantes características de estilo de éste»; el prólogo, por su parte, «nace o puede nacer independientemente de la pieza». No obstante, «prólogo y exordio se fusionarán en la práctica, englobados por la función introductiva que se amplía a todas las zonas de expresividad humana. En la *Retórica* de Aristóteles ya se observan fusiones y sinonimias». Cfr. A. PORQUERAS MAYO, *El prólogo como género literario. Su estudio en el siglo de oro español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957, p. 32.

173. Para la noción de *paratexto*, véase G. GENETTE, *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 11, y, más específicamente, *Seuils*, cit., pp. 7-19.

redactados en otro momento del tiempo, distinto al de la fecha en que inicialmente se redactó la argumentación.

Estas cuatro categorías básicas y comunes a todas las superestructuras argumentativas han sufrido, en la composición macroestructural ensayística, determinadas modificaciones en su contenido y función. Esta es la razón por la cual el ensayo, como cauce para la comunicación argumentada, es más libre y espontáneo que el discurso retórico clásico y que otras clases de textos del género argumentativo. Una de las razones del éxito del ensayo como vehículo de comunicación de la reflexión personal ha sido precisamente la singular manera en que su construcción textual ha superado las constricciones impuestas por los modelos retórico y filosófico de presentación de las ideas. La rigidez y sistematismo que ambos modelos postulan ha sido sustituida en el ensayo por una organización y contenido más libre de las categorías sintáctico-semánticas de la superestructura argumentativa. Como dice T. W. Adorno: el ensayo «no empieza por Adán y Eva, sino por aquello de que quiere hablar, dice lo que a su propósito se le ocurre, termina cuando él mismo siente llegado al final, y no donde no queda ya resto alguno...» [174]. Esta libertad composicional tiene importantes consecuencias en la dimensión pragmática, pues también se modifican los mecanismos empleados por el emisor para encauzar su intencionalidad persuasiva ante un interlocutor mucho más libre en sus interpretaciones.

A continuación vamos a estudiar cada una de las categorías de la superestructura argumentativa del texto ensayístico. Para ello nos hemos servido de la lectura de múltiples ensayos diferentes con el fin de poder ejemplificar los tópicos más comunes que aparecen en cada categoría como fuente de enunciados o como premisas de argumentos.

a) Exordio

La primera sección sintáctico-semántica de la superestructura argumentativa es el *exordio*, situado al inicio del texto y cuyo objeto consiste en presentar al receptor el tema de la argumentación y en conseguir que muestre una actitud favorable. En la oratoria forense y política (géneros judicial y deliberativo) se distinguían dos tipos de exordio en función de la defendibilidad del asunto: 1) el *proemium*, propio de los temas fácilmente argumentables y cuyo fin era conseguir que el receptor mantuviera toda su atención; para ello había que procurar que no cayera en el tedio (*attentum parare*), que comprendiera fácilmente el asunto, para lo que a veces se enumeraban concisamente los temas que iban a tratarse (*docilem parare*) y, finalmente, que fuera benevolente (*benevolum parare*). Y 2) la *insinuatio*, exordio especial para aquellos casos en que, por la «dificultad» de la causa, el orador debía influir subrepticiamente en el destinatario a través de medios psicológicos y afecti-

174. Cfr. T. W. Adorno, «El ensayo como forma», cit., p. 12.

vos [175]. Esta parte inicial del discurso alcanza una gran importancia en las artes retóricas medievales en función de sus específicas condiciones pragmáticas de comunicación. Las *artes dictaminis* la dividen en dos secciones: *salutatio* y *benevolentiae captatio*, que serán las partes más atendidas por los tratadistas (se sistematizan distintos tipos de salutaciones según el tema, la persona a la que se dirige la carta y el propósito de la misma) [176]. Por su parte, las *artes praedicandi* dividen el exordio en cuatro partes: la *oratio* o plegaria inicial, el *próthema* o *antéthema*, que es un resumen del tema del sermón; el *thema*, que es la enunciación del tema propiamente dicho, y la *thematis introductio*, que es una breve introducción al asunto mediante una autoridad, un argumento o ambas cosas [177]. A partir del Renacimiento y de la invención de la imprenta, esta normativa de los exordios se flexibiliza en función de la clase bajo la que el texto se orienta en su construcción y de las intenciones del autor, de manera que a menudo esta parte de la superestructura queda relegada al paratexto, es decir, a las introducciones, prefacios, prólogos, etc. que acompañan al texto pero que propiamente no pertenecen a él.

El exordio del texto ensayístico no se acomoda a ningún tipo de normativa retórica, es decir, no existe una sistematización *a priori* de principios teóricos a partir de los cuales se puedan aportar ejemplos de casos concretos. Hay ensayos con exordio y sin exordio y ello depende de las intenciones del autor, de sus preferencias personales, de la economía que imponga el tema o el espacio de que disponga en la publicación, etc. Por tanto, los ensayos que a continuación vamos a citar como ejemplo de distintas posibilidades a la hora de enfocar el exordio representan casos individuales, pero lo suficientemente frecuentes como para poder efectuar las generalizaciones que vamos a presentar. Frente a otras clases de textos literarios en los que los procesos de inicio y de conclusión han estado «bastante codificados en todas las épocas» [178], en el caso del ensayo la ausencia de codificación es abso-

175. Para ampliar estos breves apuntes, cfr. H. LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, cit., §§ 263-288; T. ALBALADEJO, *Retórica*, cit., pp. 82-85; B. MORTARA GARAVELLI, *Manual de Retórica*, cit., pp. 70-76.

176. Véase, como modelo general, el resumen que J. J. Murphy hace del *Dictaminum radii* de Alberico de Montecasino. Cfr. J. J. MURPHY, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría retórica desde S. Agustín hasta el Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 213 y ss.

177. Véase el resumen que J. J. Murphy hace de la *Summa de arte praedicandi*, de Tomás de Salisbury. Cfr. ibídem, pp. 329-330.

178. Así se pronuncia C. Segre, para quien las normas de inicio y conclusión de las composiciones narrativas y poéticas «en conjunto demuestran la atención en presentar y, respectivamente, cerrar el mundo imaginario instituido en el propio texto, indicando ya desde el principio el tipo de desarrollo que es lícito esperar y, viceversa, subrayando al acabar la tonalidad con que se desea que sea reconsiderado todo el desarrollo textual. Es obvia, por ejemplo, en obras narrativas, la definición inmediata de las coordenadas espacio-temporales, incluso en sentido descriptivo (...); o bien, la presentación del personaje o del ambiente». Cfr. C. SEGRE, *Principios de análisis del texto literario*, cit., p. 45. Entre los trabajos que se han dedicado al estudio de los principios y finales de los textos literarios pueden consultarse: B. HERRSTEIN SMITH, *Poetic closure. A study of how poems end*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1968; PH. HAMMON, «Clausuls», en *Poétique*, 24 (1975), pp. 495-526;

luta. Sin embargo, ello no quiere decir que el ensayista no conceda importancia a los preámbulos, pues es consciente de que las primeras frases de un texto determinan la continuación de la lectura y, por tanto, requieren especial atención.

Como señala Quintiliano, frente a la noción latina de *exordium*, que se entendía simplemente como 'inicio' o 'principio' en general, la teorización retórica griega sobre esta parte del discurso era mucho más precisa. El προοίμιόν, que significaba 'entrada', era lo que estaba situado *antes* de pasar al verdadero asunto que iba a tratarse, «como preparación del camino para lo que sigue después», de ahí que Aristóteles lo relacionara con el *prólogo* en la poesía y el *preludio* en la música (*Retórica*, III, 14, 1414b, 19-21) [179]. Por tanto, el προοίμιόν del discurso era todo aquello que se decía para prevenir a los oyentes y prepararles los ánimos antes de desarrollar el asunto. Esta comparación del exordio con el vestíbulo puede convertir a aquél en algo accesorio, cuya función se reduce al mero contacto inicial con la materia con el fin de asegurar las condiciones previas de la argumentación o incluso, en algunos casos, tiene solo un carácter estético, como sucede en algunos discursos epidícticos; éstos eran los más libres en cuanto a su contenido y organización, por lo que en esta parte se podía hablar de cualquier cosa, incluso de una materia absolutamente ajena al objeto del elogio o la crítica (ibídem, III, 14, 1414b, 22-29). En cambio, en los discursos judiciales, el exordio debía tratar de cuestiones 'apropiadas' al objeto que iba a desarrollarse en la argumentación, adelantando un resumen, con el fin de facilitar la comprensión del receptor (ibídem, 13-15).

Para nuestro estudio de esta categoría en la superestructura argumentativa del ensayo hemos tenido en cuenta todas las posibilidades planteadas, dado que estamos ante una clase de textos de gran libertad compositiva. La mayoría de las veces, el exordio del ensayo consiste simplemente en el 'comienzo', o 'inicio' del texto, como apunta la acepción latina: se trata de una primera presentación del asunto, en la que lo dicho suele mantener un vínculo con la argumentación que va a desarrollarse a continuación. En estos casos, las funciones del exordio son diversas: sirve para solicitar la benevolencia del receptor, para presentar la tesis o punto de vista que va a argumentarse, para exponer los motivos que han suscitado la escritura,

---

E. SAID, *Beginnings: intention and method*, Baltimore-Londres, John Hopkins University Press, 1975; G. P. CAPRETTINI y R. EUGENI (eds.), *Il linguaggio degli inizi: Letteratura, Cinema, Folklore*, Turín, Il Segnalibro, 1988.

179. Para la distinción entre la noción de exordio en el mundo griego y en el latino, cfr. QUINTILIANO, *Inst. Orat.*, IV, 1, 1. En el *De Oratore* de Cicerón encontramos la doctrina aristotélica casi al pie de la letra: el exordio proporciona al tema un vestíbulo, como el que hay a la entrada de una casa o un templo. Cfr. *De Orat.*, II, 79, 320. Este planteamiento pasó a la teoría de los inicios de los textos poéticos, en la que lo más importante, sin embargo, era establecer una adecuada proporción entre el tono estilístico general de la obra y las promesas iniciales sobre el contenido. Cfr. HORACIO *Epistola ad Pisones*, ed. bilingüe de A. González, Madrid, Taurus, 1988 (reimp.), vv. 36 y ss. Esta teoría fue formulada con precisión por Alonso López Pinciano: «... mas no de manera que la puerta sea de palacio y los aposentos de establo». Cfr. *Philosophia Antigua Poetica*, ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973, III, p. 186.

para mencionar la finalidad u objetivo que se persigue, para expresar los presupuestos o premisas de la argumentación o para valorar las posibilidades que existen para defender dicho punto de vista. Pero también se puede dar la segunda posibilidad, es decir, que el contenido semántico del exordio no mantenga una relación clara con el asunto que se va a debatir a continuación; en estos casos, los primeros parágrafos del texto son una digresión o divagación inicial sobre un tema ajeno o aparentemente ajeno al asunto de la argumentación [180].

Según la teorización clásica, el objetivo de esta parte del discurso era doble: ganarse la benevolencia del auditorio y procurar mantener despierta su atención [181]. Para llevar a cabo ambas finalidades, tanto Aristóteles como Cicerón aconsejan que se utilicen como fuente de los enunciados del exordio los lugares o tópicos relativos al *êthos* del orador, es decir, aquellos que lo hacen digno de crédito ante el receptor [182]. Si, como dijimos, para el estagirita, la imagen positiva del orador debe proceder del propio discurso, para el retórico latino el *êthos* tiene un componente emotivo, o sea, sirve para suscitar la *conciliatio benevolentiae* del auditorio, por lo que el empleo de los tópicos que le son propios resultaba especialmente recomendable en el exordio [183]. Una síntesis de ambos aspectos es lo que se transmitió posteriormente a los modos compositivos del texto argumentativo en general, en cuyo exordio la fuente principal de contenidos eran los tópicos relativos al *êthos* del enunciador, pero la finalidad era no tanto hacer creíble su discurso cuanto despertar el favor o la simpatía del receptor [184]. Algunos de estos tópicos

180. Como ejemplo de esta segunda posibilidad podemos citar el exordio del ensayo de Leopoldo Alas «Clarín» titulado «Del Teatro». Los cuatro primeros parágrafos son una reflexión sobre la necesidad de que exista una distancia entre la labor crítica y la artística, de manera que lo ideal es que los artistas no se dediquen a hacer crítica; este exordio como digresión al margen del tema general del ensayo sirve, no obstante, para establecer las premisas de la argumentación que se va a desarrollar a continuación. Cfr. L. ALAS, «Clarín», «Del Teatro», en *Solos de Clarín*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 51. También podemos citar como ejemplo de exordio en el que se desarrolla un contenido que no guarda relación, en principio, con el tema de la argumentación, el ensayo de J. Maritain titulado «¿Quién pone puertas al campo?», en cuyos diecisiete primeros parágrafos se habla de la situación general del arte pictórico y de la novela alrededor de 1935, para luego decir «mas es de música y de poesía de lo que me proponía hablar», iniciándose aquí la argumentación propiamente dicha. Cfr. J. MARITAIN, «¿Quién pone puertas al campo?», en VV. AA., *Cruz y Raya (Antología)*, selecc. y prolg. de J. Bergamín, Madrid, Turner, 1974, pp. 295-299.

181. La doctrina estándar era la de Cicerón. Véase *De Orat.*, II, 80; *Part. Orat.*, VII, 28; *De Inv.*, I, 20; *Orat.*, 122; también *Rhetorica ad Herennium / Retórica a Herenio*, ed. bilingüe de J. Francisco Alcina, Barcelona, Bosch, 1991, I, 4, 6. Citaremos siempre por esta edición directamente en el texto.

182. En el apartado de su *Retórica* dedicado al estudio del exordio (1415b, 25-26), Aristóteles remite al capítulo II, 1-17, donde trata las virtudes, de las cuales se pueden obtener enunciados adecuados para la persuasión por el talante.

183. Esta tesis es mantenida en todas sus obras de retórica, excepto en el *De Oratore*, donde uno de los interlocutores, Antonio, considera que la *conciliatio* no es sólo una forma de entrar en materia, sino que ha de utilizarse en cualquier lugar del discurso (*De orat.*, II, 184).

184. En realidad, el concepto aristotélico del *êthos* ya consideraba la posibilidad de despertar la simpatía del auditorio, pues su tercer componente, la *eunoia*, estaba orientado a proporcionar enuncia-

relativos al *éthos* del enunciador siguen vigentes como fuente de enunciados en el exordio del texto ensayístico, otros han desaparecido y se han incorporado algunos nuevos. Hay que tener en cuenta que el repertorio de lugares comunes ha de ser elástico para que resulte eficaz: se pueden admitir ampliaciones y reducciones en función de las nuevas necesidades del autor y de las peculiaridades de la clase de textos. En este sentido, la *interpretación* juega un papel muy importante, tal como apunta T. Viehweg: «Acontece así que se mantienen las fijaciones ya efectuadas, sometiéndolas a nuevos puntos de vista, que frecuentemente se producen en una conexión completamente distinta y hacen posible que se dé a las viejas fijaciones un nuevo giro (...). La interpretación constituye una pieza de la tópica extraordinariamente apropiada en los (...) cambios de situación» [185]. A lo largo de este estudio sobre el contenido semántico de la categoría superestructural del exordio en el texto ensayístico tendremos ocasión de ver cómo algunos tópicos antiguos se reinterpretan adaptándolos a las peculiaridades y exigencias de esta nueva clase de textos.

Respecto a la primera función del exordio en el texto clásico, la *captación de la benevolencia*, no se puede entender en el mismo sentido en el caso del exordio del ensayo, pues por lo general el ensayista no siente la necesidad de dedicar el inicio de su escrito exclusivamente a disponer favorablemente al receptor, aunque sí pretende captar su interés. En este sentido, cabe recordar que Aristóteles ya señalaba que utilizar en el exordio los recursos del *éthos* y el *páthos* era un 'remedio' simple para un auditorio ignorante:

> De todos modos, conviene no olvidar que todos estos medios son marginales al discurso y que, en efecto, se dirigen a un oyente de poca valía, que presta audiencia a lo que está fuera del asunto. Porque, si no es así el caso, para nada es preciso el exordio, sino que basta con decir los puntos capitales del asunto, para que éste, a manera de un cuerpo, tenga también cabeza (*Retórica*, III, 14, 1.415b 4-9).

Esta advertencia es claramente aplicable al exordio del texto ensayístico, que a menudo tiene simplemente la función de 'encabezamiento' introductorio de lo que va a ser el 'cuerpo' o desarrollo fundamental del texto. Por tanto y de manera general, apenas se encuentran en el ensayo enunciados derivados de los tópicos relativos a la persuasión por el talante y a la persuasión por los afectos. La captación de la benevolencia del receptor, función básica del exordio en el texto argumentativo

---

dos que mostraran al orador respetuoso, tolerante y benevolente con su interlocutor, lo que, *a contrario*, repercutía en la actitud positiva de éste. Como señala W. W. Fortenbaugh, que el orador poseyera sabiduría (*phrónesis*) y virtud (*areté*) ya se podría considerar moralmente perfecto para el auditorio, sin embargo, Aristóteles introduce el tercer atributo (*eúnoia*) para conectar las pruebas relativas al *éthos* con las pruebas relativas a las pasiones. Según este autor, para el estagirita, la persuasión por el talante no sólo buscaba una reacción racional del auditorio, sino también una implicación emocional a favor del orador. Cfr. W. W. FORTENBAUG, «Aristotle on Persuasion through Character», cit.

185. Cfr. T. VIEHWEG, *Tópica y jurisprudencia*, cit., p. 66.

clásico, pasa a un segundo plano en el texto argumentativo ensayístico, siendo lo más normal y frecuente que en los ensayos que leamos no aparezcan casi nunca los tópicos catalogados por la Retórica clásica para conseguir que el lector tenga una actitud positiva ante el texto.

Con todo, en ciertas ocasiones es posible encontrar en el exordio de algunos ensayos determinados tópicos como fuente de su contenido semántico [186], sobre todo los relativos al *êthos* del emisor, como los de falsa modestia. Veámoslos:

a) Se alude a la escasa preparación técnica o especializada para desarrollar un tema. En la tratadística clásica se aconsejaba al orador o escritor que soslayara toda sospecha de arrogancia, pues podría perder la simpatía del público (Quint., IV, 1, 8-10); para Perelman y O.-Tyteca, este recurso permite evitar la acusación de *procedimiento,* aunque puede resultar poco conveniente para la persuasión que una parte de la eficacia de la argumentación no se remita al talento del emisor [187]. En el ensayo, sin embargo, este tipo de enunciados constituyen una característica intrínseca a su propia naturaleza dialogante, es decir, derivan de la actitud general que anima al escritor de ensayos, que es consciente de que su texto no es más que una aproximación a un tema, una opinión personal respecto a cualquier asunto que le resulta interesante pero del que no es especialista. Su mirada es, por tanto, circunstancial y relativa, lo que es subrayado desde el exordio como una manera de captar la benevolencia. Por ejemplo, en el ensayo titulado «Un escorzo de Góngora», Gerardo Diego se vale de la descripción de un retablo de Berruguete que puede ser visto desde distintos ángulos para señalar que «también a una poesía nos podemos acercar desde muy distinta procedencia y disfrutarla al socaire de una pantalla o con un ángulo de incidencia increíblemente diverso»; en el tercer parágrafo del exordio encontramos el tópico que estamos tratando: se advierte al lector de la marginalidad del propio punto de vista, saliendo al paso de las posibles objeciones:

[3] Quiero cubrirme con estas sencillas anécdotas de los posibles enojos que suscite un comentario a la poesía de Góngora de fijo caprichoso y falaz, pero tan arbitrario como cualquiera de las interpretaciones admitidas [188].

---

186. Los tópicos del exordio han sido reseñados y catalogados por E. R. Curtius, que además de los que vamos a citar, y que todavía se pueden encontrar en el ensayo moderno, señala otros que ya no suelen aparecer en el texto ensayístico (o, al menos, no hemos encontrado ningún ejemplo en nuestras lecturas), tales como: las fórmulas de devoción o de dedicatoria que implican empequeñecimiento de sí mismo ante Dios o ante una autoridad; la afirmación de que el autor ha cogido la pluma por mandato o sugerencia de un superior o un amigo; la declaración de que se van a ofrecer «cosas nunca antes dichas»; el tópico de que «el que posee conocimientos debe divulgarlos» o el de que se escribe para evitar la ociosidad, como un remedio contra el vicio. Cfr. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, cit., I, pp. 127-136.

187. Cfr. CH. Perelman y L. O.-Tyteca, *Tratado de la argumentación*, cit., p. 749.

188. Cfr. G. Diego, «Un escorzo de Góngora», en *Crítica y poesía*, Gijón, Júcar, 1984, p. 100.

Otro ejemplo de exordio en el que se emplea este tópico es el del ensayo de Elena Soriano titulado: «Tres ejemplos celotípicos en la literatura», en cuyo segundo parágrafo la autora advierte al lector de su condición de no especialista en la materia y del punto de vista subjetivo que va a adoptar, el de su perspectiva de novelista y amante de las letras, de ahí que los casos que va a presentar en su argumentación procedan de la literatura:

[2] La verdad es que yo debo explicar, incluso a mí misma, las posibles razones de mi participación mínima en tal tarea revisionista del fenómeno celoso, ya que no soy, profesionalmente, psicóloga, ni filósofa, ni socióloga, condiciones indispensables para hablar con autoridad de uno de los más complejos «movimientos del alma» (como durante muchos siglos se denominaron los sentimientos, impulsos, emociones y pasiones del hombre). Yo soy literata, novelista –*ma non tropo*–. Es lógico preguntar si este título es suficiente para tratar dicha cuestión. Y debo decir que sí, como atribución genérica de mi gremio [189].

Este tópico del exordio menudea entre los ensayistas y son muchos los ejemplos que podríamos citar, pero nos vamos a limitar a transcribir un fragmento del parágrafo [2] del ensayo de Rosa Chacel titulado «Comentario a un libro histórico: *La mujer en el siglo XX*»:

[2] En vista de todo esto, mi comentario, muy lejos del análisis sistemático que haría algún estudioso, tendrá el acento –la voz misma– del sujeto estudiado: algo así como cuando el modelo salta de la tarima y discute la obra del pintor [190].

Y otro de un ensayo de Juan Benet:

[1] (...) [*La Crítica de la razón pura*, de Kant constituye] la lectura más asequible para un diletante como yo, deseoso de entrar en el pensamiento del filósofo sin perder mucho tiempo en el estudio de sus páginas más enrevesadas. Para empezar debo confesar que no he leído en su totalidad la *Crítica de la razón pura*, muchas de cuyas páginas demostrativas no he vacilado en saltarme, y en cuanto a la del juicio, tan sólo me he aventurado, y con cierta desgana, en la *Estética Trascendental*. Así pues, que quede bien claro que no estoy capacitado para hablar «del pensamiento de Kant» con esa generalidad a menudo sin escrúpulos tan querida por los profesores, y que si en algún momento me permito hacer algunas incursiones en ese terreno tan peligroso

189. E. SORIANO, «Tres ejemplos celotípicos», en *Literatura y vida. II. Defensa de la literatura y otros ensayos*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 223.

190. Cfr. R. CHACEL, «Comentario a un libro histórico: *La mujer en el siglo XX*», en *La lectura es secreto*, Gijón, Júcar, 1989, p. 252.

será tan sólo para recabar un cierto apoyo geográfico a algunas consideraciones sobre su estilo (...) [191].

Lo más interesante de este tipo de declaraciones es que sirven para situar al emisor desde el inicio del texto en una posición dialogante, no dogmática, abierta al debate, como el mejor camino si no para solucionar los problemas, al menos para plantearlos y comprenderlos. Un exordio que insiste en esta dimensión es el de R. Musil en el ensayo titulado «La Europa desamparada o Un viaje por las ramas»:

[1] El autor está más a ras de tierra y menos dispuesto a dar amparo de lo que el título hace creer. Estoy convencido de que es falso no sólo lo que digo, sino también lo que se diga en contra. Pese a todo, hay que empezar a hablarlo; en asunto semejante la verdad no está en el medio, sino en torno, como un costal que con cada nueva opinión que se mete cambia de forma, pero también se vuelve cada vez más firme [192].

b) Se menciona la forma descuidada de la expresión. Para Quintiliano, el orador debía ocultar su *eloquentia* y dar la impresión de que el discurso era improvisado, de ahí que un lugar común fuera pedir disculpas por la rusticidad del estilo (IV, 1, 54-57). Un ejemplo lo encontramos en el exordio del ensayo de Borges titulado «La penúltima versión de la realidad», donde, tras mencionar brevemente el motivo que ha suscitado la reflexión (la reseña que F. Luis Bernárdez ha hecho sobre un libro de metafísica), añade irónicamente: «Por cierto, no pretenderé sustituir el buen funcionamiento asertivo de su prosa con la mía dubitativa y conversada» [193]. En general, son muy esporádicos los enunciados procedentes de este tópico.

c) Se comenta el cansancio del lector. Este tópico era frecuente cuando la literatura se concebía para ser leída y escuchada y consistía en apelar a la paciencia del lector/oyente para que continuara la lectura, prometiéndole que a pesar de la aridez aparente del tema o de su extensión, iba a depararle interesantes beneficios de orden conceptual, moral o estético. En el ensayo no es muy frecuente este tipo de apelaciones, aunque hemos encontrado un ejemplo en «La evasión del narrador», de Fernando Savater, cuyo largo exordio combina varios tópicos de falsa modestia con largas digresiones. Citamos solamente los enunciados donde aparecen dichos tópicos:

Si yo supiera contaros una buena historia, os la contaría. Como no sé, voy a hablaros de las mejores historias que me han contado. El narrador de historias

191. Cfr. J. BENET, «Sobre una metáfora de Kant», en *La moviola de Eurípides y otros ensayos*, cit., pp. 129-130.

192. Cfr. R. MUSIL, «La Europa desamparada o Un viaje por las ramas», en *Ensayos y conferencias*, Madrid, Visor, 1992, p. 109.

193. Cfr. J. L. BORGES, *Discusión*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 24.

> siempre acaba de llegar de un largo viaje, en el que ha conocido las maravillas y el terror (...). Descuidad, no es que trate de contaros mis memorias. Sólo intento deciros, para que me escuchéis con más cariño, que en una muy modesta medida yo también vengo de lejos, como a favor del tiempo y su desdicha pueden afirmar de algún modo todos los hombres. Lo que aquí inicio es la crónica de un viaje; a fin de cuentas, quiero pensar que yo también voy a contaros una historia [194].

d) Se señala la imposibilidad de desarrollar un tema en la totalidad de sus aspectos. Este tipo de alusiones responde a otra de las características esenciales del ensayo como clase de textos: su parcialidad inevitable a la hora de abordar cualquier asunto. Ya sabemos que, aunque no existe ninguna norma que prescriba la extensión que debe tener un ensayo, en general, estamos ante un modelo cognitivo que orienta la producción de textos más bien breves. La extensión está a veces en función de las peculiaridades del medio o canal de comunicación a través del cual se va a editar el texto (en las páginas de un periódico o directamente en forma de libro); otras veces depende de las intenciones del autor o de sus hábitos de pensamiento. Sin embargo, podemos decir que la exigencia, no normativizada, de brevedad del texto es quizá uno de los atractivos que tiene el ensayo como modelo de producción y de recepción de textos: permite al autor centrarse exclusivamente en aquello que le interesa, aunque después haga digresiones o divagaciones laterales, y ofrecer al lector lo esencial de su tesis o punto de vista en un texto breve, ameno y despojado de complicados procesos argumentativos.

Por tanto, que el autor mencione en el exordio la inevitabilidad de tener que seleccionar una o varias facetas de un asunto, entre todas las posibilidades de reflexión que dicha cuestión puede brindarle y sugerirle, es también una manera de solicitar la benevolencia del receptor. Como ejemplo, podemos citar muchos de los ensayos que Ortega y Gasset publicara en «El Espectador», donde la exigencia de brevedad venía impuesta desde el medio de publicación empleado y constituía un mecanismo retórico para conseguir una actitud positiva en el lector. En «Esquema de Salomé», de J. Ortega y Gasset (cuyo mismo título ya alude a la condición de mero esbozo o resumen de lo que en verdad podría decirse), se citan dos ejemplos de «mujer presa», Judit y Salomé, pero inmediatamente se alude a la imposibilidad de dedicarse con pormenor a las dos: «Fuera vano empeño querer hablar adecuadamente de una u otra figura sin la longitud proporcionada, y habré de reducirme ahora a anticipar un brevísimo esquema de Salomé» [6] [195]. Igualmente, en el citado ensayo de R. Chacel se apunta en su exordio:

> [1] (...) La densidad e importancia del texto me hizo verle como sujeto adecuado a mi artículo y, sobre todo, imprescindible (...). Así pues, futurizando su historicidad,

194. Cfr. F. Savater, «La evasión del narrador», en *La infancia recuperada*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pp. 21-23.

195. Cfr. J. Ortega y Gasset, «Esquema de Salomé», cit., p. 169.

opto por hacer sobre él un mero comentario porque una crítica o exégesis requeriría un estudio riguroso, que no haré –sin achacarlo a falta de espacio– porque me interesa señalar un par de puntos esenciales, más que reseñarlo: extractarlo, no me parece factible (...) [196].

Ortega y Gasset reflexiona sobre este tópico en el famoso ensayo en el que trata su propia actividad como escritor de ensayos: en el exordio de «Meditación del marco», los primeros parágrafos [2], [4] y [5] hablan precisamente de la imposibilidad de elegir un tema que se pueda desarrollar en un pliego; es una reflexión acerca de las limitaciones que se le imponen al escritor que utiliza como medio de difusión el periódico, tal como hacía el propio Ortega, y, a la vez, es una petición implícita de disculpas al lector por tener que hurtarle, de alguna manera, una parcela de la rica y fascinante realidad que percibe el ensayista:

[2] Ya que he de escribir un pliego más, a fin de colmar las dimensiones de este tomo, ¿por qué no hacerlo sobre este tema? Hay, sin embargo, un inconveniente. Este grave tema de amor y de dolor no cabe en un pliego: requeriría docenas de ellos y ahora se trata de escribir uno solo.

[4] ¿No podía llenarse un pliego con todo lo que este menudo cuadro sugiere? Desgraciadamente, no. Nada más fácil que escribir sobre este cuadro varios pliegos, pero uno, uno solo, imposible. El lector no sospecha los apuros que un hombre pasa para escribir un solo pliego. ¡Son de tal suerte maravillosas las cosas todas del mundo! ¡Hay tanto que decir sobre la menor de ellas! ¡Y es tan penoso amputar a un asunto arbitrariamente sus miembros y ofrecer al lector un torso lleno de muñones!

[5] Busquemos, pues, un tema todavía más humilde que el humilde cuadro del humilde pintor. Por ejemplo, su marco dorado. Hagamos una breve meditación sobre el marco. Aun reducido así el propósito, es seguro que no podremos hacer más que despuntarlo [197].

e) Se invierte el tópico de la novedad del tema. Curiosamente, y frente al tópico clásico del exordio que consistía en que el autor dijera que su asunto es nuevo, que había desechado las materias trilladas, y que iba a mostrar «cosas nunca antes dichas», en el ensayo es frecuente la afirmación contraria. El autor reconoce muy a menudo, explícita o implícitamente, que el objeto de su escrito ya ha sido tratado y que él meramente va a dar su personal punto de vista al respecto. Con una declaración de este tipo se abre el ensayo de J. L. Borges titulado «Magias parciales del Quijote», donde dice: «Es verosímil que estas observaciones hayan sido enunciadas alguna vez y quizás muchas veces; la discusión de su novedad me interesa menos

196. Cfr. R. CHACEL, «Comentario a un libro histórico: *La mujer en el siglo XX*», cit., p. 252.
197. Cfr. J. ORTEGA Y GASSET, «Meditación del marco», en *El Espectador. III y IV*, cit. pp. 112-113.

que la de su posible verdad» [198]. [7] Otro ejemplo, entre los muchos que se podrían atraer al respecto, lo encontramos en el exordio de uno de los ensayos de Unamuno:

> Me propongo presentar al lector en estas líneas unas consideraciones tan sencillas, tan corrientes, tan de clavo pasado y tantas veces presentadas ya antes por otros escritores y publicistas, que en rigor debería ahorrarme el trabajo de hacerlo; pero la experiencia me está enseñando que en España es donde más se olvidan las cosas de puro sabidas, donde más enturbia la pasión los entendimientos de suyo más claros, y donde es más frecuente que se repute extravagancias u opiniones paradójicas lo que en cualquier otra parte son doctrinas aceptadas por muchísima gente de buen sentido [199].

Hasta aquí los tópicos de falsa modestia orientados a la persuasión por el talante que son más frecuentes en el ensayo. Una de sus pretensiones es la captación de la benevolencia del receptor, pero esta finalidad también sepuede alcanzar mediante una fórmula más elemental: la petición directa en el exordio del favor y simpatía del lector, calificándolo de paciente, benévolo, etc., según era costumbre en los prólogos de los textos argumentativos o ficcionales de los siglos XVI y XVII. Hemos localizado un ejemplo de exordio que se abre con esta fórmula en el ensayo de Pedro Salinas titulado «Defensa de la minoría»:

> Quisiera rogar al lector benévolo que no me tenga por tan insensato como pudiera desprenderse de la lectura de este título. Sé donde me meto, en la boca del lobo; del lobo de los idólatras, de los fanáticos, de las mayorías, esto es, en la boca de la mayoría... [200].

Por otra parte, hay que advertir que estos tópicos, orientados a solicitar la benevolencia del receptor, no están, sin embargo, relegados exclusivamente a la categoría del exordio, sino que pueden aparecer a lo largo de todo el discurso, sobre todo si es muy extenso, como un medio eficaz para mantener viva la atención del lector [201].

---

198. Cfr. J. L. BORGES, «Magias parciales del Quijote», en *Otras Inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, p. 52.

199. Cfr. M. DE UNAMUNO, «Religión y patria», en *Obras Completas.I Paisajes y ensayos*, cit., p. 1108.

200. Cfr. P. SALINAS, «Defensa de la minoría», en *El Defensor*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 201.

201. Ya advirtió Aristóteles sobre la conveniencia de que estos procedimientos se utilizaran no necesariamente en el exordio, sino allí donde fuera preciso y tantas veces como requiriera el asunto: «Pero, además, el llamar la atención es común a todas las partes del discurso, en caso de que haga falta; y, ciertamente, en cualquier sitio se dispersa más la atención que al comenzar el discurso, por lo que es ridículo exigirla al comienzo, cuando más atentos están los oyentes». (*Retórica*, III, 14, 1.415b). De la misma opinión es Quintiliano (IV, 1) e igualmente Cicerón que, a través de Antonio, uno de los interlocutores del *De Oratore*, considera que la *conciliatio* no es solo una forma de entrar en materia, sino que ha de aparecer a lo largo del discurso (II, 184).

Incluso, es frecuente encontrar enunciados procedentes de estos tópicos al final del texto ensayístico, en la última categoría de la superestructura argumentativa, el epílogo, como veremos en el apartado correspondiente.

Como puede observarse a partir de todo lo dicho, muchos de los tópicos tradicionales del exordio han desaparecido y, los que aún siguen vigentes, han sido nuevamente interpretados o adaptados como una vía a través de la que diseñar un modelo de lectura. El autor de ensayos no sólo quiere dar una imagen positiva de sí mismo, a través de la que conseguir despertar una actitud favorable en el receptor, sino que también quiere dejar clara la posición desde la que escribe. Éste segundo aspecto es, quizá, el más importante, pues los tópicos tradicionales sirven ahora para sugerir que la propuesta del ensayista no será más que un punto de vista personal y discutible, que no pretende imponerse al receptor ni agotar las posibilidades que suscite el asunto. Para alcanzar este doble objetivo, el ensayista tiende a «desmonumentalizar» su escritura [202], es decir, pone en marcha una estrategia persuasiva que consiste en disculparse de antemano de las posibles objeciones que el lector pudiera hacerle respecto a su insuficiente preparación técnica, a su estilo, a su parcialidad, a la escasa novedad del tema, etc. El *éthos* del ensayista no se configura a través de la valoración explícita de la propia autoridad, de su valía intelectual, sino que estas disculpas dibujan una imagen positiva del ensayista *a contrario*: es a través del discurso negativo del yo, a través de la desposesión aparente o de la banalización de lo escrito como el ensayista crea una determinada figura de sí mismo, mostrándose prudente y dialogante ante su lector, lo que contribuye a predisponerlo favorablemente. Este proceso de minimización de sí mismo, encaminado a acortar la distancia que separa al emisor de su receptor, está regido por la lógica de la seducción. Según M. Meyer, el que seduce no pretende convencer al contrario, (pues esto implica quedar por encima de él), sino atraerlo hacia sí y darle protagonismo, con el fin de que entre en el juego y crea que sus opiniones también cuentan; para ello, el seductor habla contra sí mismo [203]. Desde este punto de vista, la nueva reinterpretación de los tópicos de 'falsa modestia' que encontramos en el exordio del texto ensayístico está orientada, no a excusar supuestos 'defectos' del emisor o de su escritura, sino a subrayar determinadas características propias del ensayo como clase de textos. De esta manera el ensayista sugiere al receptor la manera en que debe leer el tipo de texto que tiene ante sí. Por tanto, si bien estos tópicos son fuente de enunciados que buscan lograr una disposición positiva del receptor, también nos proporcionan información sobre las peculiaridades de una clase de textos que resulta muy difícil de definir y describir

202. Hemos tomado esta expresión de F. Rigolot, que la emplea para explicar la estrategia retórica por la cual Montaigne margina su *yo* a través de la banalización de su texto y de sus cualidades personales, con el fin de despertar la indulgencia del lector. Cfr. F. Rigolot, «Le texte de l'essai: Montaigne en marge», en *Le texte de la Renaissance. Des rhétoriqueurs à Montaigne*, Ginebra, Droz, 1982, pp. 235-247.

203. Cfr. M. Meyer, «Logique du prédateur, logique du séducteur, logique du consensus», en *Questions de rhétorique. Langage, raison et séduction*, cit., pp. 125-129.

por la extraordinaria libertad composicional y temática que permite. Este tipo de «disculpas» indica que en determinadas ocasiones el ensayista necesita prevenir al lector de que su escrito es diferente en algunos aspectos a otro tipo de textos argumentativos más teóricos, más objetivos, más profundos, etc.

Junto a la solicitación de benevolencia, la segunda función del exordio clásico era precisamente *captar la atención del lector*. El *attentum parare* se logra en el ensayo a través de mecanismos parecidos a los estipulados en la teorización retórica, es decir, mediante enunciados que proceden de la tópica afectiva, orientados sobre todo a que el lector se represente vivamente el objeto o se compenetre con el asunto. Lo único que habría que subrayar es que los recursos que, por ejemplo, Quintiliano recomendaba para despertar los afectos del interlocutor (como la *evidentia*, la *prosopopeya*, etc.) son tratados con mucha más mesura en el ensayo, donde tienen claramente una función más estética que emocional. Por ejemplo, el ensayo que abre las *Meditaciones del Quijote*, de Ortega y Gasset se inicia con la descripción de un paisaje, cuya vocación estética se convierte en un camino para solicitar la atención del receptor mediante la evocación del marco o contexto donde surgieron los pensamientos que van a ser presentados:

> [1] El monasterio de El Escorial se levanta sobre un collado. La ladera meridional de este collado desciende bajo la cobertura de un boscaje, que es a un tiempo robledo y fresneda. El sitio se llama «La Herrería». La cárdena mole ejemplar del edificio modifica, según la estación, su carácter merced a este manto de espesura tendido a sus plantas, que es en invierno cobrizo, aúreo en otoño y un verde oscuro en estío. La primavera pasa por aquí rauda, instantánea y excesiva, como una imagen erótica por el alma acerada de un cenobiarca. Los árboles se cubren rápidamente con frondas opulentas de un verde claro y nuevo; el suelo desparece bajo una hierba de esmeralda que, a su vez, se viste un día con el amarillo de las margaritas, otro con el morado de los cantuesos. (...)
>
> [2] Una de estas tardes de la fugaz primavera, salieron a mi encuentro en la Herrería esos pensamientos [204].

Otro recurso muy frecuente para captar el interés del receptor al inicio del texto es el relato de una anécdota o breve cuento, ya sea de índole real o ficticia. La narratividad, asociada normalmente a la imitación poética de hombres y acciones, camufla la posible 'frialdad' de la exposición argumentativa que va a desarrollarse a continuación y dispone favorablemente al lector. Es muy frecuente que el relato proceda de la experiencia personal del autor, como, por ejemplo, en el ensayo de J. Benet titulado «La moviola de Eurípides», cuyo extenso exordio se inicia con la narración de una anécdota que sirve como medio para introducir el tema principal del texto: la justificación de por qué el autor prefiere escuchar la música en disco a escucharla en directo.

204. Cfr. J. Ortega y Gasset, «Meditación preliminar», en *Meditaciones del Quijote*, cit., pp. 73-75.

[1] En reciente ocasión respondí con algo parecido a un exabrupto a un joven que me hizo confidente de sus vacilaciones a la hora de elegir un domicilio. Careciendo de compromisos y vínculos, contando con un trabajo que se puede ejecutar en cualquier lugar, pensaba seleccionar como lugar de residencia una de esas armónicas, históricas y poco atropelladas ciudades europeas, como Salzburgo o Parma, donde al parecer existe una intensa actividad musical a lo largo de toda la temporada. Le vine a contestar que el último lugar de residencia que yo elegiría sería una ciudad con intensa vida musical que, a mis cincuenta años, habiendo pisado una sala de conciertos o una ópera un par de veces en los últimos treinta años, es una cosa que me trae absolutamente sin cuidado [205].

Otras veces se trata de narraciones históricas o simplemente de fábulas procedentes de la tradición popular. Como ejemplo, podemos citar los dos primeros parágrafos del ensayo de Unamuno titulado «Becós»:

[1] Cuenta Heródoto, en el capítulo II del libro II de sus *Historias*, que Psamítico, Rey de Egipto, queriendo averiguar cuáles hubiesen sido los primeros de los hombres, entregó dos niños recién nacidos a un pastor, para que se los criara sin hablarles nada y en lugar desierto, a fin de ver qué lengua hablarían por sí mismos; y que como a los dos años se dirijieran una vez al pastor tendiéndole las manos y pidiéndole *becós*, lo que luego les oyó el mismo Psamítico, y como se averiguase que *becós* en frigio quería decir pan, el Rey vino a saber que los frigios eran más antiguos que los egipcios, y, por lo tanto, el pueblo primitivo.

[2] Esta leyenda herodotiana no es más que divertida y curiosa, con su aire de experimento científico, en que se toma a los dos pobres niños como material de investigación, como ranas de una filología supersticiosa. Mucho más poética y honda es la leyenda que el espíritu popular de la Edad Medio atribuyó a Federico II Hohenstaufen, el nieto de Barbarroja, el que no ha muerto, sino que duerme el sueño soterraño en su sepulcro. Aunque esto de no haberse muerto del todo, sino dormir en su sepulcro, atribuye otras veces la leyenda a su abuelo, a Barbarroja, que espera su resurrección en Kyffhaenser. El cual Federico II, el *Durmiente*, apartó también de todo trato humano a dos criaturitas humanas, para oír luego en qué lengua hablarían; pero se murieron, dice el cronista, a falta de cantos de cuna con que brizarles el sueño [206].

Las dos leyendas que aparecen en el exordio sirven no sólo para solicitar la atención del receptor, sino como contrapunto para desarrollar la argumentación ulterior, pues el autor hará constantes referencias a ellas para encauzar su reflexión personal en torno al «sueño de los pueblos», tema del ensayo.

205. Cfr. J. BENET, «La moviola de Eurípides», en *La moviola de Eurípides y otros ensayos*, cit., p. 9.
206. Cfr. M. DE UNAMUNO, «Becós», en *Obras Completas. IX. Discursos y artículos*, cit., p. 1079.

Un ejemplo peculiar lo consituyen los ensayos de Azorín, en los que es muy frecuente la delectación morosa en la descripción de escenarios, personas, objetos, etc. Por ejemplo, en el ensayo titulado «Juan Luis Vives», el exordio es un verdadero cuentecillo en el que se recrea una de las escenas que encontramos en los *Diálogos sobre la educación* de Vives; pero, a diferencia del humanista valenciano, en cuyos diálogos fluye la conversación, Azorín se detiene mucho más en la pintura del escenario, en la insistencia de la pregunta del maestro, pues lo que le interesa destacar es la vivencia personal del pedagogo español cuando estaba envejeciendo. Sin duda la descripción del lugar y el diálogo que sostienen los personajes ficticios sirven tanto para informar al lector de cuál va a ser el asunto del ensayo como para compenetrarlo más eficazmente con la figura que se quiere encomiar. En general, el empleo de una construcción ficcional en el exordio como medio para captar la atención del receptor es muy frecuente en el texto ensayístico; su función es introducir el tema que va a desarrollarse a continuación de una manera que resulte amena y atractiva para que el lector quede atrapado desde el inicio, de ahí que en estos breves relatos se seleccionen precisamente aquellos aspectos de la anécdota que van a servir al ensayista para encauzar después su tema.

Otra manera de captar la atención del receptor es utilizar, según la tratadística retórica tradicional, recursos afectivos de orden estilístico-formal, para hacer que el lector se compenetre desde el inicio con el tema. Así, en el ensayo es frecuente el uso de sentencias, comparaciones y tropos (sobre todo la ironía y la analogía), pero no vamos a detenernos ahora en este tipo de procedimientos expresivos porque los analizaremos en el apartado correspondiente al plano microcomposicional o elocutivo. Sólo vamos a mencionar un fenómeno especialmente interesante en este sentido por su potencialidad para el análisis: la *dramatización* a que, según R. Senabre, el ensayista J. Ortega y Gasset somete sus temas cuando éstos son planteados al inicio de sus escritos, en el exordio. La dramatización consiste en un amplificación retórica de los conceptos mediante adjetivos ponderativos (formas como *terrible, poderoso, tremendo, pavoroso, formidable, gigantesco* y otras muchas análogas), pero también mediante la acumulación de sustantivos y verbos 'dramatizadores' (*sufrimiento, asesinato, tiniebla, sangre, catástrofe aniquilar, sucumbir*, etc.), con el fin de que «los contenidos más triviales y minúsculos aparezcan presentes en incesante tensión» [207]. Pero como apunta el profesor Senabre, este procedimiento, frecuente en la prosa del filósofo español, suele aparecer más en el planteamiento de los asuntos que en su desarrollo posterior: «en sus ensayos,

207. Cfr. R. SENABRE, *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1964, pp. 261-264. Como recuerda el profesor Senabre, «el dramatismo parece ser para Ortega un factor inherente al tema y casi exigido por éste», tal como el propio filósofo lo sugiere en estas palabras: «De él [Cohen] aprendí yo a extraer la emoción de dramatismo que efectivamente yace en todo gran problema intelectual, mejor dicho, que todo problema de ideas es. La más alta y fecunda misión del profesor universitario es disparar ese dramatismo potencial y hacer que los estudiantes en cada lección asistan a una tragedia». Cfr. ibidem, p. 260.

Ortega esboza el tema desde el principio y luego, antes de proceder a su análisis, se detiene a *ponderar* enfáticamente su interés y las dificultades que encierra una aproximación a él (...). La dramatización tiene lugar preferentemente –no único, claro está– en la enunciación de los temas, y se convierte así en una abierta incitación dirigida al lector, el cual se siente insensible e irremediablemente atraído por el tremendo problema en que el autor le invita a ingresar» [208]. Esta fecundísima capacidad para captar al lector hacia temas agudamente abstractos y teóricos que Ortega poseía como pocos escritores españoles, puede ser un ejemplo de lo que queremos decir cuando hablamos de la captación de la atención del lector en el exordio del ensayo por medios estilístico-afectivos.

Estas dos funciones que acabamos de estudiar, solicitar la benevolencia del lector y captar su atención, que se llevan a cabo teniendo como fuente del contenido semántico los lugares relativos a la persuasión por el talante y por los afectos son, sin embargo, las menos frecuentes en el exordio ensayístico, y cuando aparecen están tratadas de una forma especial, tal como hemos visto. Incluso a veces los tópicos están teñidos de un matiz irónico, que sirve para evocar con humor la distancia que media entre el libre y personal discurrir del discurso ensayístico y el discurso clásico, encorsetado bajo las normas de las preceptivas retóricas o de los sistemas de tópicos y artificios que se consideraban propios de los prólogos a partir del siglo XVI. Un ejemplo de esta subversión lo encontramos en el extenso ensayo de Thomas de Quincey titulado «Los últimos días de Enmanuel Kant», en cuyo exordio juega con el artificio retórico de solicitar el interés del lector y evitar toda apariencia de *temor* ante sus reacciones [209]:

> Doy por sentado que toda persona instruida confesará cierto interés por la historia *personal* de Enmmanuel Kant, aunque le hayan faltado afición u oportunidades para conocer la historia de sus opiniones filosóficas. Los grandes hombres, aun cuando sigan caminos poco frecuentados, serán siempre objeto de curiosidad para la gente ilustrada. Suponer al lector del todo indiferente a Kant es suponerlo del todo inintelectual y en consecuencia, aunque en realidad no le interese Kant, siempre se ha de presumir, por dicción de cortesía, que sí le interesa. En virtud de este principio no me excusaré ante ningún lector, filosófico o no, godo o vándalo,

208. Cfr. ibídem, p. 265. El profesor Senabre aporta como ejemplo un ensayo en el que Ortega habla de la vida humana. Tras una breve enunciación del tema, se lee: «Lo dicho sólo es, en efecto, un primer contacto, un aspecto externo de este hecho *tremendo y radical* con el cual vamos a *tropezar* en forma *mucho más vigorosa y decisiva* cuando nos llegue la hora de palpar eso que tan galantemente y *sin temblor, por no saber bien qué decimos*, llamamos 'nuestra vida'». Y después añade: «Sólo de esa suerte –repito– puede *acometerse* en serio y con todo su *ideal, pavoroso dramatismo*, el problema del conocimiento». Cfr. ibídem, p. 266.

209. Según A. Yllera, una de las características de los prólogos de las novelas de ficción del Siglo de Oro español es precisamente, la manifestación del *temor* del escritor a la maledicencia del lector, el miedo a perder su fama. Cfr. A. Yllera, ««Amigo lector»/«Vulgo tirano»: la interacción autor/lector en el prólogo de obras de ficción», en *Investigaciones Semióticas III*, cit., pp. 530-531.

huno o sarraceno, por presentarle un breve esbozo de la vida y las costumbre domésticas de Kant, tomado de testimonios auténticos de sus amigos y discípulos [210].

Por tanto, las funciones que tiene el exordio en la superestructura argumentativa del texto ensayístico son, de alguna manera, diferentes a las que tenía en el discurso clásico. Y esto por varias razones: en primer lugar, por ser una clase de textos que se dirige generalmente a lectores cuya competencia cultural es media-alta, que han elegido libremente la lectura del texto y que, por tanto, no necesitan que se les anime continuamente para que mantengan su atención despierta [211]. En segundo lugar, porque no se exige de estos lectores una respuesta inmediata (un veredicto, una decisión, una modificación en la conducta o en las ideas), sino que lo que se les presenta es un punto de vista, una opinión, incluso un estado de ánimo, para que, si lo desean, lo confronten con su experiencia y opiniones propias. No es frecuente, por tanto, el exordio como *insinuatio*, incluso en aquellos casos en que la persuasión del receptor se entienda de antemano como «difícil» por tratar de cuestiones no admitidas por la mayoría. Una tercera razón por la que el exordio ha modificado en el ensayo sus funciones iniciales, podía ser que en esta clase de textos no importa que el discurso parezca improvisado. Aristóteles advertía sobre esta falta en los discursos deliberativos, donde hay veces que el exordio es un mero ornato del discurso pues, «si no lo tuviera, podrían parecer improvisados» (*Retórica*, III, 14, 1416a). No vamos a afirmar que en el discurso ensayístico predomine la improvisación, pero sí hay que tener en cuenta el carácter más o menos espontáneo de este tipo de escritura, regida y determinada en muchos casos más por las asociaciones libres del pensamiento que por un plan inicial, tal como vimos en el apartado dedicado al referente.

Pero, si los tópicos a través de los que se busca el contacto con el receptor no son frecuentes en el exordio del texto ensayístico y, cuando aparecen, han incorporado otras funciones, existen otros tópicos vinculados a la propia materia que sí tienen una presencia más continuada, como los siguientes:

1. *Presentar el tema o tesis que va a desarrollarse*. Es la función más frecuente del exordio del texto ensayístico y ya estaba prevista en la teorización clásica sobre

210. Cfr. T. DE QUINCEY, «Los últimos días de Enmanuel Kant», en *Los últimos días de Enmanuel Kant y otros escritos*, Barcelona, Orbis, 1987, p. 11.

211. Ya hemos citado el comentario de Aristóteles respecto a la relación entre el uso de procedimientos para atraer la atención y el «oyente de poca valía, que presta audiencia a lo que está fuera del asunto» (*Retórica*, III, 14, 1415b, 8). A este respecto, ya el mismo Montaigne se burlaba irónicamente de los tópicos de los exordios y de las constantes llamadas de atención que proliferaban en los discursos orales: «No quiero que nadie se dedique a requerir mi atención gritándome cincuenta veces: «Y oíd», ¡como acostumbran a hacer nuestros heraldos! (...) Vengo ya preparado de mi casa; no necesito salsas ni golosinas; no le hago ascos a la carne cruda; y, en lugar de abrirme el apetito con esos preparativos y preámbulos, me lo cansan y apagan». Cfr. M. DE MONTAIGNE, «De los libros», en *Ensayos. II*, ed. cit., pp. 104-105.

el exordio, cuando Aristóteles compara el proemio del discurso judicial con el de los poemas épicos: «Por lo que se refiere a los exordios de los discursos forenses, hay que admitir la misma potencialidad que los prólogos de los dramas y que los exordios de los poemas épicos (...) En los discursos judiciales y en las recitaciones épicas se da una muestra del discurso, a fin de que por adelantado se conozca sobre qué va a versar el discurso y no quede en suspenso su inteligencia; porque lo indefinido favorece la dispersión. El que pone, pues, el comienzo algo así como en las manos, logra que después se le siga en el desarollo del discurso» (*Retórica*, 1.415a, 8-14). Reservar el inicio del discurso para presentar el tema es, por tanto, una de las funciones del exordio ensayístico. Por ejemplo, el ensayo de Benet titulado «Inspiración, probabilidad, fascinación» se abre directamente con la enunciación del asunto que se va a desarrollar: la inspiración, viene a decir el autor, aporta un material incompleto al escritor que está en estado de gracia, pero este trance sólo viene dictado por el estilo, que previamente hay que poseer. La justificación de que esto sucede así es el tema del ensayo. He aquí el inicio del primer parágrafo en que se manifiesta textualmente el exordio:

[1] La mercancía que suministra la inspiración acostumbra a ser breve, circunstancial y en muchos casos incompleta. Su extensión se limita a unas pocas palabras y, a lo sumo, a ciertas insinuaciones que en cuanto materia prima que el escritor debe elaborar, analizar y formalizar, se presentan más como problemas que como soluciones. Haciendo uso una vez más de la analogía de la gracia es preciso concluir que el soplo divino sólo lo recibe el escritor que se halla en estado de gracia, un estado en cierto modo traspuesto que al tiempo que le despierta una sensibilidad y una receptividad hacia el mensaje de las alturas le embarga un cierto número de facultades que se demuestran innecesarias en este acto. El lenguaje del soplo viene por tanto a coincidir con esa polaridad especial que el escritor debe sufrir en semejante trance; si ese estado viene a coincidir con el estilo, fácil es concluir que el mensaje inspirado viene siempre dictado en el estilo que hace posible tal trance [212].

Como señalan Ch. Perelman y L. O-Tyteca, cuando el exordio alude al tema lo más normal es que pretenda llamar la atención sobre el interés que ofrece por su importancia, su carácter extraordinario, paradójico, por el hecho de que ha sido ignorado, deformado, mal comprendido, etc. [213]. Este enfoque es muy frecuente en el exordio del ensayo, dado que se trata de una clase de textos especialmente adecuada para ejercer la crítica y plantear la controversia sobre temas o ideas admitidas por la mayoría. Por esta razón el ensayista menciona en el exordio la nueva perspectiva desde la que va a abordar un tema conocido. Encontramos un ejemplo

212. Cfr. J. Benet, «Inspiración, probabilidad, fascinación», en *La inspiración y el estilo*, Barcelona, Seix Barral, 19822, p. 45.

213. Cfr. Ch. Perelman y L. O.-Tyteca, *Tratado de la argumentación*, p. 750.

en el exordio de uno de los ensayos que J. Bergamín dedica a Larra, donde señala que la vida de este escritor se le aparece como un misterio que hay que desvelar:

[1] Cuando decimos Larra, se despierta en nosotros, como un eco, todo un viejo mundo de melancólica evocación romántica. Estamos como el personaje de Lope al iniciar su peregrinación por su patria, si no recuerdo mal, interrogantes ante la huella sobre la arena de la playa de un cuerpo humano desaparecido, invisible. Tal vez ante una sombra. Como una sombra de palabra evocamos hoy el nombre de Fígaro. Como el antifaz de un rostro humano: antifaz de ironía. No sé si alguien ha dicho que es la ironía un antifaz del pensamiento. O del sentimiento. ¿Qué pensaba, qué sentía Larra? Como una sombra de palabra, digo, acaricia la arena hendida por el peso invisible de su cuerpo, melancólicamente, el dejo irónico de su voz empañada por la muerte. Como su «nube de melancolía» deshecha en un sollozo el día de difuntos de 1836. Aquel Fígaro en el cementario de Madrid no filosofaba a lo Hamlet. No encaraba su rostro frente a frente con la calavera del clown. Mas nos parece oírle hablar ahora como a la calavera misma, subrayando su faz de muerte con el antifaz de la ironía.

[2] Han pasao cien años. «No hay bien ni mal que cien años dure» ¿Dónde está, buena o mala, la España de Larra? ¿Dónde está, bueno o malo, el pensamiento, tan español, de Fígaro? [214].

El tema puede ser directamente enunciado al principio, como sucede en los citados ejemplos, o puede ser mencionado al final del exordio, después de hacer algún tipo de consideraciones previas, adecuadas para que el lector entre en materia antes de que se le especifique el asunto que se va a tratar. Esta segunda posibilidad es la más frecuente, pues, como hemos visto, no es extraordinario iniciar el texto con algunas matizaciones respecto a la propia formación del ensayista o con algunos procedimientos para captar la atención del receptor. Pero, además de a través de este tipo de advertencias y sugestiones tópicas, existe una segunda manera de posponer el tema: mediante lo que la retórica clásica consideraba una *transición*. Era un fragmento textual que servía como elemento de enlace y de coherencia discursiva y podía estar situado entre el exordio y la narración o entre ésta y la justificación argumentada, con el fin de facilitar la comunicación global del discurso. Su contenido semántico podía ser variado, pero en general se trataba de una enunciación del asunto (*propositio*), que, a veces, se complicaba con la enumeración de cada uno de los elementos temáticos que iban a ser desarrollados posteriormente (*partitio*). Un ejemplo lo encontramos en el ensayo de Fernando Savater titulado «Aproximación a la tauroética». De los tres parágrafos de su exordio, en el primero se expresan los presupuestos básicos del razonamiento ulterior; en el segundo, se valoran

214. Cfr. J. Bergamín, «Larra, peregrino en su patria (1837-1937)», en VV.AA., *Hora de España (Antología)*, ed. de F. Caudet, Madrid, Turner, 1975, pp. 146-147.

las posibilidades que existen para defender la opinión que se va a sostener; y el tercero constituye la transición hacia la argumentación propiamente dicha. En este tercer parágrafo se vuelve a formular la pregunta que ha despertado la reflexión y que constituye el tema del ensayo (*propositio*) y la cuestión se desglosa en dos aspectos (*partitio*):

> [3] Volvamos, pues, a la pregunta que no se deja sobornar: ¿son inmorales las corridas de toros?, ¿constituyen una costumbre bárbara que debe ser abolida en la Europa del siglo XX? Estas dos formulaciones de una misma queja no son equivalentes, en contra de lo que suelen suponer quienes las plantean. Hay inmoralidades sumamente refinadas que ningún bárbaro hubiera pensado en cometer jamás, lo mismo que hay barbaridades que conmueven de puro éticas. Una cosa es lo moralmente legítimo y otra lo que concuerda con los gustos preferentes de quienes dan el tono a la sensibilidad de la época. Será preciso por tanto distinguir entre estos diferentes aspectos de la cuestión, pues nada repele más a la reflexión ética que igualar lo moralmente indebido con lo socialmente chocante. A nuestro inquisidor le responderemos en dos etapas: primero, sobre si pueden condenarse moralmente las corridas de toros; después, sobre si tal ritual espectacular puede ser tenido por bárbaro y recusado como tal [215].

Obsérvese que la división de las partes de un todo ya es, como señalan Perelman y O.-Tyteca, una forma cuasi-lógica de argumentar. Savater matiza que aunque la queja respecto a las corridas de toros es, en esencia, una sola, no se puede identificar *inmoralidad* con *barbaridad* y hacer de las dos preguntas planteadas dos formulaciones posibles de la misma queja, o sea, una sola pregunta esencial contra la fiesta taurina. Por el contrario, cada una de las cuestiones implica aspectos diferentes que requieren una argumentación independiente. En este caso, como en otros muchos, el exordio se ha teñido de argumentación, difuminándose la frontera entre las partes del discurso. Este hecho no es infrecuente en el ensayo, lo cual demuestra su carácter más libre y menos sujeto a convenciones.

Por ser el ensayo una forma más libre y abierta que otras clases de textos argumentativos, el tema no siempre aparece enunciado explícitamente mediante una proposición o varias, sino que en ocasiones está sugerido a través de una cita, de una comparación o de un juicio de valor; estos mecanismos algunas veces suelen ser amplificados ulteriormente con el fin de precisar la cuestión que se va a defender. Se trata de un procedimiento indirecto de enunciar el tema muy del gusto de los ensayistas, pues es un recurso de gran eficacia para captar la atención del receptor desde el inicio del texto, que es otra de las funciones esenciales del exordio. Encontramos esta variedad en el texto de Unamuno titulado «Guerra y mili-

215. Cfr. F. SAVATER, «Aproximación a la tauroética», en *Humanismo impenitente*, Barcelona, Anagrama, 1990, pp. 154-155.

cia», en el primer parágrafo de cuyo exordio se transcribe una cita de H. G. Wells; ésta sirve para introducir al lector en el asunto que se enuncia a continuación en el segundo parágrafo del mismo exordio:

[1] En uno de sus últimos escritos decía Wells, el tan conocido novelista y fantaseador –o sea, profeta– inglés, que execra la guerra porque es una cosa aplanante. «Es un insoportable aburrimiento –escribía–. La guerra y la preparación para la guerra, los impuestos, el ejercicio, la instrucción en toda la actividad libre, la detención y el arreciamiento de la vida, la obediencia a gentes de tercer orden vestidas de uniforme, de que los alemanes han sido los infatigables protagonistas: todo esto ha llegado a ser una llaga para la humanidad entera.»

[2] Por mi parte, lo he dicho más de una vez y lo repetiré cuantas veces lo crea necesario: execro del militarismo más que de la guerra. No es la guerra lo que me repugna; es su organización técnica, es su mecanización (...) [216].

Hay ensayos que incluso no mencionan el tema ni en el exordio ni en ningún otro punto del discurso; dicho tema sólo aparece implícitamente en el desarrollo de la argumentación.

2. *Exponer los motivos por los que se escribe el ensayo.* Como afirma la mayor parte de la teoría y crítica, el ensayo es casi siempre *ocasional*, es decir, se escribe «con ocasión de»... una lectura, un acontecimiento, una inquietud, una emoción, una pregunta, etc. El ensayo tiene un tono inquisitivo, interrogativo, que suele aparecer ya desde el exordio en la manera de presentar la motivación que ha despertado la escritura. Trascribimos como ejemplo dos fragmentos del extenso exordio que abre el ensayo de Thomas de Quincey titulado «Los golpes a la puerta en *Macbeth*»:

[2]/[3] Desde niño sentí siempre gran perplejidad ante un pasaje del *Macbeth*. Era el siguiente: los golpes a la puerta que se oyen después del asesinato de Duncan producían en mis sentimientos un efecto que no acertaba a explicarme (...). Mi inteligencia no hallaba ninguna razón por la que los golpes a la puerta en *Macbeth* debían producir un efecto cualquiera, fuese directo o reflejo. Más aún, mi inteligencia afirmaba decididamente que no podían producir efecto alguno. No me dejé convencer; sentía que esto era así y esperé, sin descartar el problema, hasta poder resolverlo gracias a nuevos conocimientos. (...) He terminado por resolverlo de manera que estimo satisfactoria y paso a exponer mi solución [217].

El motivo o motivos concretos por los que el escritor se ha visto impelido a coger la pluma y escribir el ensayo es uno de los contenidos semánticos más fre-

216. Cfr. M. DE UNAMUNO, «Guerra y milicia», en *Obras Completas. IX*, cit., p. 1.011.

217. Cfr. T. DE QUINCEY, «Los golpes a la puerta en *Macbeth*», cit., pp. 264-266. Puede verse otro ejemplo clarísimo en el ensayo de P. Salinas titulado «Defensa del lenguaje», en *El defensor*, cit., pp. 275-276.

cuentes del exordio del texto ensayístico. El autor menciona explícitamente aquéllo que ha suscitado su curiosidad, su extrañeza, su desacuerdo, su solidaridad, etc. y para ello utiliza varios mecanismos, siendo el más frecuente el de la implicación personal: se utiliza la primera persona y se alude directamente a la experiencia singular que ha propiciado la reflexión. El autor relata las circunstancias de lugar, tiempo y persona que le han incitado a escribir, incluyendo datos de carácter autobiográfico, en los que el *yo* aparece directamente implicado; esto es más frecuente cuando la orientación del ensayo es más confesional que informativa. Por ejemplo, en el exordio que acabamos de comentar del ensayo de Thomas de Quincey hay un fragmento en que se relata, salteado de comentarios personales, el suceso que sirvió al autor para llegar a descubrir la solución a la cuestión que lo inquietaba (los dos asesinatos que en 1812 ejecutó Ratcliffe Highway, en uno de los cuales se oyeron unos misteriosos golpes en la puerta). En estos casos, si no existe ningún otro rasgo típico de exordio, es fácil confundir esta parte introductoria de la superestructura con la segunda categoría de la misma, la narración/exposición de las circunstancias o hechos que han suscitado la redacción del ensayo. No obstante, este tipo de declaraciones se pueden entender como propias del exordio si recordamos que junto a los *loci* proemiales se pueden utilizar, como decía Quintiliano, *adiuncta* que guardan relación con la persona (familia, amigos, patria...) y con el tema (tiempo, lugar, opiniones...) (Quint., IV, 1). A este respecto, Lausberg señala que «existe conexión entre los exordios basados en circunstancias de lugar y tiempo y las introducciones de la *narratio* basadas en circunstancias de lugar y tiempo» [218]. Un ejemplo muy interesante al respecto podría ser el extenso exordio del ensayo de J. Ortega y Gasset titulado «Meditación del marco», que incluso lleva un subtítulo («Buscando un tema») que avisa al lector sobre el carácter dinámico, narrativo de esta introducción al ensayo. Se trata de un verdadero relato de las circunstancias en las que el autor se encuentra mientras escribe y medita: «En esta habitación donde ahora escribo hay muy pocas cosas, pero entre ellas dos grandes fotografías y un pequeño cuadro que en las horas de forzado ocio, de enfermedad o de fatiga atraen con perferencia mi atención (...)» [1]; el ensayista se detiene en el comentario pormenorizado y subjetivo de las sugerencias y evocaciones que ambas fotografías le despiertan: identifica al personaje del cuadro del Greco, *Hombre con la mano al pecho*, con don Juan y a la pintura de la Gioconda con doña Juana, e imagina un combate entre ambos que es presentado en el modo descriptivo-narrativo propio del relato ficcional:

[1] (...) Victorioso de todas las demás mujeres, era interesante hacer sufrir a Don Juan la mayor experiencia sometiéndolo al influjo de Doña Juana. ¿Qué pasará? La habitación en que ahora escribo es el laboratorio psicológico donde se verifica el experimento. Al caer la tarde, sobre todo cuando la retaguardia de la luz combate

218. Cfr. H. LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, cit., § 279.

en los ángulos de la estancia con la tiniebla invasora, se dispara entre ambas fotografías un dinámico canje de energías. Yo me he complacido más de una vez en sorprender el tácito diálogo, la ofensiva y defensiva de los dos cartones simbólicos, que, como castillos pirotécnicos, se lanzan mutuamente, al través del aposento, bengalas sentimentales [219].

Tras desechar este tema, el autor se detiene en el pequeño cuadro y describe plásticamente el paisaje que en él se ve. E igualmente, se pregunta sobre las posibilidades de escribir sobre este asunto para terminar rechazándolo por la imposibilidad de reducir a un solo pliego lo que el menudo cuadro sugiere [3]. El último parágrafo del exordio es la declaración explícita del tema que por fin va a desarrollar.

El motivo que ha originado el ensayo puede ser un libro, un suceso, una información leída, una persona, etc., pero también puede ser el deseo de matizar el contenido de otros ensayos anteriores del propio autor. En estos casos, la necesidad de escribir de nuevo sobre el mismo asunto puede venir motivada por la creencia del ensayista de que sus ideas no quedaron suficientemente claras o completas en la redacción anterior, porque las ha modificado con el paso del tiempo, porque tiene que contestar a las preguntas que en su día suscitara su texto entre los lectores, etc. Este contenido semántico es muy frecuente en el exordio del texto ensayístico y está en relación con una de las peculiaridades de esta clase de textos: su fragmentarismo, cuestión que analizaremos en el capítulo siguiente. Vamos a citar un ejemplo emblemático de exordio dedicado a exponer la necesidad de replantear desde otra perspectiva un tema ya tratado con anterioridad:

[1] En mi artículo titulado «El campesino y su mundo» examiné la situación creada en España en los dos últimos decenios, como consecuencia de la profunda alteración sobrevenida a lo que era el mundo cerrado, definido y aislado del campesino frente a los demás, y muy en especial a las ciudades. Aunque me refería primariamente a las condiciones españolas por ser las que más directamente nos interesan y por lograr alguna precisión sin tener que multiplicar las restricciones y salvedades, hay que tener presente que el fenómeno, en sus líneas rectoras, no es privativo de nuestro país, sino que afecta a todo el continente europeo; y un núcleo suyo –ciertamente trasplantado a estructuras económico-sociales bien distintas– reaparece en América y en otros lugares –Africa del Sur, Australia, etc.– donde las formas de vida están influidas decisivamente por las europeas.

[2] El examen de esos cambios del mundo en que vive –humana y profesionalmente– el campesino nos llevó a la realidad de este mismo, al problema de su descontento actual y de la posibilidad de su vocación; y quedaron pendientes, al término del artículo, varias preguntas inquietantes: ¿Qué es ser campesino? ¿Cómo se puede ser campesino en 1950? ¿Es posible un proyecto vital del labra-

219. Cfr. J. Ortega y Gasset, «Meditación del marco», cit., p. 112.

dor que sea incitante yatractivo, dada la situación real en que el mundo se encuentra? Voy a intentar dar alguna respuesta a estos interrogantes, lo cual equivale a tratar de dibujar la posible figura social del agricultor de nuestro tiempo [220].

Otra posibilidad es que la motivación aparezca implícita en una frase de carácter general a través de la que el autor expresa una *valoración subjetiva* acerca de un determinado asunto. Así, en el ensayo citado de J. Ortega y Gasset se dice en el primer parágrafo de la manifestación textual lineal del exordio: «En la morfología del ser femenino acaso no haya figuras más extrañas que las de Judit y Salomé, las dos mujeres que van con dos cabezas cada una: la suya y la cortada» (p. 168). Como después hay una digresión sobre otro asunto, ese parágrafo inicial es el que contine el motivo que ha despertado la reflexión: la extrañeza que causan en el autor esas dos mujeres. Más tarde se incluirá una *propositio* para especificar exactamente el tema del ensayo.

Es interesante el exordio del ensayo de Robert Musil titulado «Lo indecente y lo enfermo en el arte», porque en él se emplea el tópico de la oportunidad del discurso, es decir, se nos dice que determinadas circunstancias (sociales, personales, etc.) han obligado al escritor a tomar una cierta postura. El texto se abre con una declaración general sobre la necesidad de que incluso lo que es obvio para la mayoría conviene a veces repetirlo en público; a continuación se mencionan algunos casos concretos que exigen dicha pronunciación pública:

[1] Ordenar en consideración a una finalidad externa ideas que les resultaban conocidas hace mucho a las personas sensatas tiene algo de innegablemente aburrido. Pero, en determinadas circunstancias, nada se le alcanzaría a uno tan conocido como para que ya no fuera necesario repetirlo a menudo en público. En Berlín se había prohibido a Flaubert. Alfred Kerr ya ha puesto en claro con pocas palabras, de forma incontrovertible, que tal cosa sucedió en contra de la ley, porque ésta dice que «la incitación sexual de una representación está permitida cuando viene vinculada a una finalidad artística». Pero en Frankfurt a. M. se ha prohibido también una conferencia de Karin Michaelis sobre la edad crítica de la mujer, y en Munich, de una u otra forma, se le ha autorizado a pronunciarla ante auditorios de uno u otro sexo exclusivamente (...) [221].

En este primer parágrafo del exordio no se nos dice explícitamente cuál es la razón por la que se escribe el ensayo, sino que el lector sólo intuye que los ejem-

220. Cfr. J. MARÍAS, «La figura social del agricultor», en *Ensayos de convivencia. Aquí y ahora. Los Estados Unidos en escorzo. Obras de Julián Marías. III*, Madrid, Revista de Occidente, 1982 p. 68. Véase otro ejemplo en el ensayo de R. SÁNCHEZ FERLOSIO, «El poder del fusil (segunda palinodia o algunos argumentos a favor y en contra de la conscripción obligatoria)», en *Ensayos y artículos. I*, cit., pp. 610-625, parágrafo [1].

221. Cfr. R. MUSIL, «Lo indecente y lo enfermo en el arte», en *Ensayos y conferencias*, cit., p. 13.

plos citados son los que han despertado la ira del autor. La verdadera exposición de los motivos que han suscitado la escritura y la declaración de las intenciones del autor no se encuentran sino al final de la narración/exposición de los hechos, en la *transición* hacia la justificación argumentada. Hay que subrayar, por tanto, que la espontaneidad de la escritura ensayística que, como hemos dicho, se gesta a partir del libre fluir del pensamiento individual, es la que determina en qué momento el autor quiere pronunciarse explícitamente acerca de su tema o acerca de los motivos que le han inducido a escribir. En el caso concreto que nos ocupa esta declaración aparece en la transición hacia la argumentación, lo que contribuye a crear una atmósfera favorable para la efectividad ulterior del contenido de dicha sección.

En relación con el tópico de los motivos por los que se escribe, es frecuente que en el exordio se comente o explique el título del propio texto, con el fin de hacer explícita la motivación. En el ensayo de J. Marías titulado «La mitad femenina de los Estados Unidos», el contenido semántico del exordio es precisamente una justificación de los motivos por los que el autor ha elegido ese título y no otro. Se trata de una introducción de orientación claramente argumentativa, pero la dirección del razonamiento no se dirige hacia el tema o tesis (que es lo propio de la tercera categoría superestructural), sino exclusivamente hacia el título del ensayo. Aunque la presencia de una argumentación podría llevarnos a pensar que no se trata de un exordio, las dudas se eclipsan cuando descubrimos que las premisas de los dos argumentos que se esgrimen están basadas en dos de los tópicos o contenidos semánticos que ya hemos citado como propios del exordio: el de la imposibilidad de desarrollar adecuadamente un tema y el de la declaración de los propósitos del autor:

[1] ¿Por qué esta expresión en el título? ¿Por qué no hablar, simplemente, de «la mujer norteamericana»? Por dos razones bien distintas. La primera, porque el último enunciado es el de un tema enorme, que no me siento capaz de plantear aquí, porque requeriría informaciones amplísimas, que estoy muy lejos de poseer, y una copiosa meditación; casi todo lo que se lee sobre la mujer es increíblemente insuficiente; lo que se dice de las mujeres americanas, todavía más; porque parecen más fáciles de entender y porque de hecho exigirían tomar el problema desde muy lejos; por eso, renuncio desde luego a decir lo que el apasionante tema está pidiendo.

[2] La segunda razón es positiva: quiero insinuar desde el título algo muy elemental, pero que me parece lo primero que hay que decir: que en los Estados Unidos las mujeres son la mitad; no de los habitantes –esto ocurre aproximadamente en todas partes–, sino *del país;* en casi todos los demás son mucho menos; en algunos casos parece que los países están integrados por hombres, los cuales «tienen», ciertamente, mujeres [222].

222. Cfr. J. MARÍAS, «La mitad femenina de los Estados Unidos», en *Los Estados Unidos en escorzo. Obras de Julián Marías. III*, cit., p. 456.

Otro ejemplo lo encontramos en el exordio del ensayo de V. Woolf titulado «Las mujeres y la narrativa». Como en el caso anterior, el comentario sirve para aclarar las posibles ambigüedades que pueda suscitar en el receptor la elección de un título que pretende ser, en la intención del autor, especialmente expresivo. Igualmente, se trata de un exordio con base argumentativa.

[1] El título de este artículo puede interpretarse de dos maneras. Puede referirse a las mujeres y a la narrativa que escriben o a las mujeres y a la narrativa que acerca de ellas se escribe. La ambigüedades de propósito, por cuanto al tratar de las mujeres en su calidad de escritores es aconsejable gozar de cuanta elasticidad quepa, es necesario disponer de espacio suficiente para tratar de otros asuntos, además de la obra literaria de las mujeres, ya que gran parte de esa obra ha sido influenciada por circunstancias que ninguna relación guardan con el arte [223].

No todos los autores mencionan los motivos por los que han decidio tomar la pluma ni todos los temas exigen este tipo de declaraciones. En el ensayo de Juan Benet titulado «La moviola de Eurípides» se hace un divertido comentario al respecto. Después de relatar la anécdota personal, ya citada, que introduce afectivamente el asunto (su preferencia por la música en disco frente a la música en directo), el autor reflexiona sobre la imposición social que obliga a justificar con palabras y razones cualquier tipo de aversión o predilección de orden personal. Por tanto, se dedica buena parte del exordio a meditar sobre la exigencia social de justificación que está implícita en algunos motivos o temas, como los gustos personales, que no pueden ser simplemente expresados o meramente declarados, sino que han de ir acompañados de una argumentación razonada, so pena de rechazo o menosprecio:

[2] La discreta controversia que siguió fue de esas en las que cada interlocutor aporta unas razones que, además de no ser convincentes para el otro, no constituyen siquiera los fundamentos verbales en los que se apoya una conducta o una predilección que, con tanta frecuencia, se acrisolan sin necesidad de haberse racionalizado. Pero también con demasiada frecuencia se considera que un sentimiento, si no viene acompañado de su exposición con palabras, no resulta honorable ni convincente ni digno de ser tomado en consideración para el trato entre personas respetuosas. Y si el amante no puede prescindir del inocuo y vulgar «Te amo» para acreditar su pasión, para traducir con impropiedad e insuficiencia lo que sus otros órganos –sean o no de expresión– están proclamando de manera más elocuente, como si esas dos palabras –mucho más que las caricias, las palpitaciones de su corazón, la respiración entrecortada o la excitación de los órganos sexuales, constituyeran el imprescindible salvoconducto para abalanzarse sobre

223. Cfr. V. WOOLF, «Las mujeres y la narrativa», en *La torre inclinada y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1980², p. 161.

ella y llenarla de besos, fácilmente se comprende que quien en una disquisición sobre las excelencias de la interpretación musical se permite afirmar «Yo prefiero el disco», sin añadir otra cosa, puede quedar –sin más– borrado del cuaderno de las personas tratables.

[3] Más que cualquier otra familia de sentimientos, se diría que las aversiones requieren siempre una explicación, pues así como se puede andar por el mundo amando las cosas más extravagantes sin tener que dar explicación alguna, porque el amor no requiere que se justifique, en cambio resulta poco menos que imposible poner de manifiesto una aversión sin acompañarla de las razones y la historia que la sustentan. Tal fenómeno debe constituir una de las ramificaciones morales y consuetudinarias de una cultura que se alimenta –o se alimentó en su día– de la oposición entre el bien y el mal: para la que así como el primero nació con el mundo y goza de una existencia pura y simple, sin necesidad de un principio suficiente, el segundo para tener carta de naturaleza, en contraste ha de justificar su razón de ser en la falta o en la negación. A nadie se le ocurre preguntar al aficionado por las razones y circunstancias que han concurrido para que despertara y alimente su afición; nadie ve nada extraño en que el ciudadano acuda a la sala de conciertos para presenciar una interpretación musical; nadie lo considerará una depravación o una perversión. Por el contrario, al ciudadano que no acude habitualmente al concierto o a la ópera se le tolera la indiferencia (sazonada con unos granos de compasión por su falta de curiosidad), pero nunca la aversión. ¿Cómo puede aborrecerse una cosa que sólo produce provecho y deleite, en la que todo es exquisito, refinado y estimulante y en la que ni el espíritu más avieso podría encontrar lo más nimiamente dañino? Pues a diferencia de otros espectáculos públicos –como el teatro o el cine–, el concierto de repertorio ofrece al aficionado la doble calidad de la obra y de la interpretación y –a menos que esta última se venga abajo, cosa poco frecuente– conjura por partida doble la posibilidad de la satisfacción como la del público a la salida de un concierto, el mismo público que tres días antes, a la puerta del cine o del teatro, no podía ocultar su descontento. Es esas condiciones, un aficionado a la música que se abstenga de los conciertos, ¿no adolecerá de una mente depravada? Y, sin embargo, hay muchos, y me atrevo a decir que los más; una mayoría silenciosa que esconde con tanto pudor su aversión que ni siquiera a sí misma se la confiesa [224].

En este exordio aparece una argumentación para justificar la obligación social que impone la exigencia de razonar los gustos personales, o sea que, curiosamente, se justifica en el exordio la necesidad de que exista la *argumentatio* del ensayo.

Por último, hay que decir que la declaración de los motivos que han suscitado la redacción del texto no aparece necesariamente al inicio, en el exordio, sino que, en el caso de una clase de textos tan libre como el ensayo, esta función pueden cum-

224. Cfr. J. BENET, «La moviola de Eurípides», cit., pp. 10-11.

plirla otras partes de la superestructura argumentativa, tanto la narración, como la argumentación o incluso el epílogo. La llamada *transición* es, a este respecto, uno de los lugares donde más frecuentemente se hace este tipo de declaraciones, o sea, bien al final del exordio, bien al final de la narración/expocición [225].

3. *Exponer las intenciones del autor o la finalidad perseguida.* Según Aristóteles, «la función más necesaria y propia del exordio es mostrar la finalidad por cuya causa se dice el discurso», pero matiza que «si el asunto es obvio y de poca monta, el exordio no resulta útil» (*Retórica*, 1415a, 23-25). Esto es precisamente lo que sucede también en el texto ensayístico, en el que no es frecuente la mención explícita de las intenciones del autor o los objetivos que se persiguen con su redacción; en general, ambos aspectos están implícitos en la referencia a los motivos que han suscitado la escritura o bien se pueden deducir a través del proceso argumentativo. No obstante, hemos encontrado algún ejemplo en que el autor hace este tipo de declaraciones abiertamente en el exordio de su texto, como, por ejemplo, F. Ayala en su ensayo «El intelectual y los medios audiovisuales»:

> [1] El objeto de esta disertación es comparar la posición ocupada por el intelectual en la actual sociedad de masas –donde la comunicación con el público se efectúa sobre todo a través de los medios audiovisuales– con la posición que tuvo durante la época del libro impreso (la llamada «Galaxia Gutemberg»), es decir, desde el Renacimiento en adelante y, de manera típica, en la segunda mitad del siglo XIX. Esa comparación deberá servirnos para iluminar algunos de los más graves problemas que nuestra civilización tiene planteados a la hora presente [226].

4. *Expresar los presupuestos básicos sobre los que se va a asentar la argumentación.* Cuando hablamos de presupuestos podemos entender tanto las premisas de la argumentación (en las que se va a intentar basar el acuerdo) como las definiciones, postulados o afirmaciones primeras de las que va apartir la argumentación. En cuanto al primer caso, no es frecuente que aparezcan abiertamente citadas las premisas en que se basa el acuerdo que se busca a través de la argumentación, puesto que éstas normalmente permanecen implícitas en los argumentos. Cuando se declaran en el exordio suelen tener un matiz polémico, suelen ser premisas no aceptadas por la mayoría, de ahí que se especifiquen. Un ejemplo puede ser la digresión que incluye el exordio del ensayo ya citado de J. Ortega y Gasset, «Esquema de Salomé». Si el tema de la reflexión van a ser las peculiaridades del carácter de una mujer transgresora del orden social como Salomé, en la digresión que abre el ensayo Ortega especifica cuáles considera él que son los fundamentos de este orden en el ámbito de la pareja entre hombre y mujer y cuáles son los meca-

225. Podemos citar como ejemplo los ensayos de R. Sánchez Ferlosio: «Argentina y los muertos sin adiós» y «Manzano», en *Ensayos y artículos. I*, cit., p. 362 y p. 703 y ss. respectivamente.

226. Cfr. F. Ayala, «El intelectual y los medios audiovisuales», en *El escritor y su siglo*, cit., p. 433.

nismos que lo desestabilizan. Estas aclaraciones previas constituyen la base o premisas de la argumentación. La digresión se abre con la constatación de que «es curioso que en toda especie de realidades se presentan casos extremos donde la especie parece negarse a sí misma y convertirse en su contrario». Ejemplifica lo dicho con varios casos y lo aplica a la esencia del hombre y de la mujer:

[3] Una meditación seriamente conducida, que no se pierda en los arrecifes de las anécdotas ni en una casuística de azar, nos revela la esencia de la feminidad en el hecho de que un ser sienta realizado plenamente su destino cuando entrega su persona a otra persona. Todo lo demás que la mujer hace o que es tiene un carácter adjetivo y derivado. Frente a ese maravilloso fenómeno la masculinidad opone su instinto radical, que la impulsa a apoderarse de otra persona. Existe, pues una armonía preestablecida entre hombre y mujer; para ésta, vivir es entregarse; para aquél, vivir es apoderarse, y ambos sinos, precisamente por ser opuestos, vienen a perfecto acomodo [227].

Esta radical y armónica oposición no es nunca perfecta, pues también se puede decir que «cada individuo vivo representa una peculiar ecuación en que ambos géneros participan», lo que se muestra más patente aún «cuando observamos la sexualidad psicológica. El principio masculino y el femenino, el *Ying* y el *Yang* de los pensadores chinos, parecen disputarse una a una las almas y venir en ellas a fórmulas diversas de compromiso, que son los tipos varios de hombre y mujer». Este conjunto de premisas son, según el autor, las que fundamentan el carácter particular de Judit y de Salomé, definidas por Ortega como ejemplos de «la mujer presa», motivo de reflexión del ensayo.

En cuanto al segundo caso, es muy frecuente que el autor inicie el ensayo con una afirmación más o menos axiomática, con una frase de carácter general y sentencioso, que luego es matizada al aplicarla al caso concreto que se va a tratar. Este tipo de frases expresan una opinión personal del autor, pero suelen estar basadas en las creencias generales, en la experiencia acumulada y comprobada por la mayoría, por tanto, son una forma indirecta de buscar el acuerdo con el receptor desde el inicio. Entre los ensayos seleccionados, el de Robert Musil ya citado se abre con dos oraciones que encierran una afirmación de este tipo. Hemos encontrado muchos otros ejemplos de ensayos cuyos exordios incluyen como primera oración una aserción de carácter general que luego es matizada y aplicada al caso particular que ocupa al ensayista a través del comentario personal. Este es quizá unos de los procedimientos más típicos y frecuentes del ensayismo [228] por lo que podríamos citar muchísimos ejemplos:

227. Cfr. J. Ortega y Gasset, «Esquema de Salomé», cit., p. 168.

228. Podría pensarse que tal técnica procede de Montaigne, cuyos primeros ensayos nacen del comentario o glosa personal de sentencias, máximas o adagios de valor general, con el fin de aplicar su contenido a casos particulares que a su vez sirven al ensayista como pruebas para justificar el motivo de su argumentación.

Uno de los dramas más patéticos del hombre es el abismo que suele mediar entre el propósito y el cumplimiento (...) [229].

Los libros que releemos a menudo no siempre son los que más admiramos; los elegimos y volvemos a ellos por muchas y varias razones, como elegimos y volvemos a visitar a nuestros amigos (...) [230].

Los hombres no se acostumbran fácilmente a la democracia (...) [231].

Todos los hechos que la historia humana va tejiéndonos, con el tiempo, en el telar de nuestro juicio, adquieren silenciosamente, al entrelazarse, múltiples significaciones: sus interpretaciones diferentes son todas verdaderas al referirlas al juicio mismo que las va tejiendo de ese modo en nuestro pensamiento. Por esto, le es fácil al creyente cristiano mirar en el través de este cañamazo de los hechos históricos (...) [232].

Si se contempla un tema de gran envergadura a través de un libro de pocas páginas, se ve, casi siempre, algo de líneas vagas y vacilantes que, si bien puede ser una joya clásica inapreciable, también puede ser una montaña o una bañera. Pero a pesar de que el libro de Mlle. Villard es breve... [233].

La memoria juega con su propio contenido un oscuro juego del que cualquier tratado de psicología aporta pruebas ejemplares. Arritmia del hombre y su memoria, que a veces se queda atrás y otras finge un espejo impecable que la confrontación parece desmentir con escándalo [234].

El error, tarde o temprano, acaba por limitarse a sí mismo, y la primera forma de su impotencia es la contradicción: si quisiera ser lógico, se haría imposible. La humanidad, que puede ser bastante ciega para dejarle sentar sus premisas, no es nunca bastante perversa o insensata para permitirle que saque todas sus consecuencias: le opone su razón, sus afectos o sus instintos, y él transige; podemos estar seguros de que donde hay contradicción, hay error o impotencia. Aplicando esta regla al papel que la mujer representa en la sociedad... [235].

La referencia a un modo de pensar común sirve al emisor para establecer una identidad de valores con su receptor potencial, identidad que puede subvertirse

229. Cfr. R. SÁNCHEZ FERLOSIO, «Naranjito a caballo», en *Ensayos y artículos*, cit., p. 230.

230. Cfr. R. L. STEVENSON, «Charla sobre una novela de Dumas», en *Ensayos literarios*, Madrid, Hiperión, 1983, p. 136.

231. Cfr. J. MARÍAS, «Sociedad y democracia», en *Cinco años de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1981, p. 64.

232. J. BERGAMÍN, «La callada de Dios», en VV. AA., *Cruz y Raya. Antología*, cit., p. 419.

233. Cfr. V. WOOLF, «Hombres y mujeres», en *Las mujeres y la literatura*, Barcelona, Lumen, 1981, p. 75.

234. Cfr. J. CORTÁZAR, «Acerca de la manera de Viajar de Atenas a Cabo Sunion», en *La vuelta al día en ochenta mundos.I*, Madrid, Siglo XXI, 1984[14], p. 95

235. Cfr. C. ARENAL, «La mujer del porvenir», en *La emancipación de la mujer en España*, ed. y prólg. de Mauro Armiño, Madrid, Júcar, 1974, p. 101.

ulteriormente a lo largo del ensayo, donde el ensayista plantea su propia posición polémica.

A esta misma función, la de expresar los presupuestos o premisas de la argumentación, responde la inclusión en el exordio de una o varias definiciones: sirven para aclarar o precisar la significación de algún concepto básico en el que se va a asentar el ulterior desarrollo argumentativo. Un ejemplo lo encontramos en el ensayo de F. Savater titulado «Aproximación a la tauroética», que se abre con una definición de lo que para el autor es la ética. Es interesante destacar la declaración explícita de que los criterios para delimitar lo ético de lo que no lo es son a menudo difíciles de especificar. El ensayista es consciente en este caso de la falibilidad de las premisas que toma como punto de partida, por lo que se permite bromear:

[1] La pregunta básica a la que intenta responder la ética no es la de «¿Qué cosas están bien y cuáles están mal?», sino más bien esta otra: «¿Cómo saber si algo está bien o mal?». Es decir, la ética no es un catálogo de actitudes –prescritas unas y proscritas otras–, sino el esfuerzo racional por establecer un criterio inteligible que sirva para distinguir y valorar. [...] Lo que enturbia un tanto el asunto es que los criterios éticos no escasean precisamente, todo lo contrario, y quizá un inquisidor más escrupuloso de lo corriente se empeñe en que le expliquemos qué criterio utilizamos para elegir entre ellos nuestro propio criterio. Este es el punto en el cual, según contó con tino y gracia Lewis Carroll, Aquiles adquiere la melancólica convicción de que nunca podrá alcanzar legítimamente a la tortuga en cuyo lomo ya va montado... [236].

Entre los ensayos seleccionados, el de Francisco Ayala titulado «El intelectual y los medios audiovisuales» incluye también en su exordio una definición de la noción de «intelectual». Se establecen así algunas de las premisas que van a fundamentar la argumentación ulterior y que el lector habrá de tener en cuenta:

[2] Proponemos designar como «intelectuales» a aquellos individuos que, por vocación y aptitudes personales, están capacitados para elaborar una interpretación congruente de la realidad y, por consecuencia, brindar a sus contemporáneos los criterios de conducta adecuados al mundo en que viven. Innecesario parece precisar que el contexto histórico-social correspondiente determinará a su vez, en cada época, la posición típica del intelectual dentro de la estructura social desde al cual está interpretando la realidad de su mundo [237].

5. *Valorar las posibilidades que existen para defender una tesis.* Para ello se citan en el exordio otros textos u opiniones que han tratado el mismo asunto, subra-

236. Cfr. F. Savater, «Aproximación a la tauroética», cit., p. 153.

237. Cfr. F. Ayala, «El intelectual y los medios audiovisuales», cit., p. 433.

yando las cuestiones que han dejado sin resolver o que, a juicio del ensayista, no se han tratado correctamente o en la línea adecuada. En el exordio de F. Savater, después de la mención de los puntos de partida, se enuncia el tema en forma de *quaestio finita* y, a continuación, se evalúan las posibilidades que existen para responder la pregunta formulada:

> [2] Pongamos que alguien nos pregunta acerca de si consideramos o no morales las corridas de toros. Podemos responder con la evasiva de que sin duda son «morales» en el sentido de que forman parte de las mores o costumbres de gran parte de los españoles. La respuesta no parece demasiado convincente, porque también sería aplicable a la envidia o a la mentira. Lo que nuestro interlocutor, que para colmo de embarazo puede no ser ni siquiera extranjero, desea saber es si aprobamos o reprobamos la existencia de la fiesta taurina. En una palabra, si lo que se hace con los toros bravos nos parece bien o mal. La cuestión no es ni mucho menos fácil de zanjar. El cínico desconcierto que revela la muy sobada *boutade* de Pérez de Ayala («Si yo fuera dictador en España, prohibiría las corridas de toros; como no lo soy, no me pierdo ni una») tiene una dimensión de gratificante franqueza: el novelista siente un picante alivio en disfrutar con algo poco recomendable de cuya existencia afortunadamente no tiene culpa. En una democracia como la actual, sin embargo, no tenemos derecho a tal subterfugio porque todos en cierto modo somos co-dictadores potenciales de lo existente. Si los festejos taurinos son una inmoralidad o una muestra de barbarie, ya no podemos disfrutarlos sin contagio ni responsabilidad. Además, tenemos sobre nosotros la presión crítica del parlamento europeo del que formamos parte desde hace poco. Es de sobra sabido que, desde la época mítica, Europa ha tenido sus más y sus menos con los cornúpetas; nada tiene de raro que ahora sea ella, con tenacidad moralista de vaca lechera, quien quiera raptar al toro y llevárselo del ruedo, para devolverle adecuadamente la jugarreta legendaria [238].

En definitiva, la configuración semántica del exordio del texto ensayístico se nutre de dos tipos fundamentales de tópicos: los relativos al *êthos* del emisor y los relacionados con la materia propiamente dicha. Mediante los primeros el ensayista no sólo pretende predisponer favorablemente al receptor, sino también sugerirle una estrategia de lectura, orientarlo para que interprete el texto de una determinada manera. Este conjunto de tópicos está más cerca de los lugares estereotipados por la literatura, o sea, esas fórmulas que desde la Antigüedad han cristalizado en patrones típicos para ser introducidos en ciertas partes del texto; abundan, por esa razón, en el exordio y la peroración, las dos categorías superestructurales tradicionalmente dedicadas a establecer el contacto con el receptor, al que se pretende persuadir mediante las técnicas que nuestra cultura ha acuñado como más eficaces. En

238. Cfr. F. SAVATER, «Aproximación a la tauroética», cit., pp. 153-154.

cambio, el segundo bloque de tópicos está más próximo del concepto dialéctico de lugar como método de pensamiento. Éstos tópicos son los que predominan en la narración o exposición de los puntos de partida y en la argumentación propiamente dicha, donde el desarrollo del asunto es más impredecible. Cuando aparecen en el exordio, como ocurre en el texto ensayístico, sirven para dar los primeros pasos de la argumentación ulterior, sentando sus bases fundamentales; con ello difuminan la frontera entre esta parte del discurso y las siguientes, afirmando así la condición más intelectual y teorética del ensayo, así como su carácter más libre y menos sujeto a convenciones.

B) Narración/Exposición

La segunda categoría teórica o conjunto-unidad básico de toda superestructura argumentativa es la narración. Desde Isócrates se considera que la *narratio* era una exposición o relato breve, claro y verosímil de las circunstancias en que han tenido lugar los hechos (dónde, cómo, por qué, cuándo...). En el modelo retórico ciceroniano se tipifican tres clases: la narración civil o judicial, que es la mera exposición de los hechos que constituyen la causa; la que se presenta en forma de digresión con ejemplos; y la ajena a las causas civiles, propia de la historia y de la poesía. Éste último tipo se utilizaba a menudo como ejercicio para la formación del orador, por lo que su tratamiento teórico, según Lausberg, corresponde más bien al *ars poetica* [239]. Por tanto, según la definición clásica, la *narratio* consistía en la presentación por extenso de las circunstancias en que han tenido lugar unos hechos, precisamente los que provocan la causa que se va a defender, debatir o encomiar; su función es, por tanto, la de enmarcar los puntos de partida de la argumentación, pues es indispensable que el receptor conozca los acontecimientos para que la reflexión argumentada sobre los mismos pueda llevarse a cabo. Esta exposición de los hechos es llamada por Aristóteles *πρόθεσις* , es decir, la formulación de la cuestión, que debe atenerse al asunto (*πρᾶγμα*) de la argumentación; es equivalente al *πρόβλεμα* de los razonamientos dialécticos y considerada la parte más importante del discurso junto a la argumentación propiamente dicha.

---

239. Para completar lo relativo a la *narratio*, véase: H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, cit., §§ 290-347 y E. Artaza, *El «ars narrandi» en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1988. El aspecto *literario*, es decir, artístico-creativo de la *narratio* ha sido por lo general el más atendido en los tratados de retórica, que subrayaban la necesidad de utilizar figuras o artificios con el fin de conmover afectivamente al receptor (Quintiliano, IV, II) e insistían especialmente en la cualidad de la *verosimilitud* de los hechos narrados (Cicerón –*De Invent.*, I, XXI–; *Rhet. ad Her.*, I, IX; Quintiliano, IV, II). En esta línea, el profesor J. M. Pozuelo Yvancos ha mostrado como algunas cuestiones de la moderna narratología (la verosimilitud, el orden temporal, los niveles funcional y actancial, la oposición narración/diálogo, la descripción) estaban «prefiguradas y en algún caso netamente desarrolladas en la teoría greco-latina de la *narratio* retórica». Cfr. «Retórica y narrativa: la *narratio*», en *Del Formalismo a la Neorretórica*, cit., pp. 143-165, p. 147.

En la adaptación latina de la Retórica, esta parte del discurso que va a continuación del exordio se desglosa en dos conceptos: la *propositio*, que, según Lausberg, se entiende como un breve resumen de la causa que aparece inmediatamente después del exordio, y, a continuación de este resumen, la *narratio* propiamente dicha, que es «la exposición más detallada, parcial, encarecedora, de lo que de manera ceñida y escueta se expresa en la *propositio*» [240]. El problema es que la *propositio*, entendida como una breve enunciación del tema o de los hechos de la causa, no tiene por qué considerarse necesariamente vinculada a la segunda categoría de la superestructura, dado que no ocupa, en el esquema dispositivo de las partes del discurso, un lugar fijo. Para algunos es un elemento de enlace que se da entre el *exordium* y la *narratio*, como introducción de lo que va a ser detalladamente expuesto en ésta, con el fin de garantizar la coherencia textual; para otros, la *propositio* puede ir situada después de la *narratio*, como un resumen de lo expuesto en ésta a modo de transición hacia la *argumentatio* [241]. Por tanto, la *propositio* es una categoría estructural no autónoma de carácter móvil y optativo, que puede aparecer tanto en el exordio como en la presentación de los hechos, y cuya función es, como hemos apuntado ya, servir de elemento de enlace para mantener la cohesión textual. Su contenido semántico propio es el que estipuló Aristóteles: la formulación explícita de la cuestión que va a desarrollarse en la argumentación. Por tanto, dado que no constituye una categoría independiente, sino que depende de un conjunto-unidad básico superior, ya sea el exordio, ya sea la narración, no vamos a detenernos en su estudio.

En cuanto al contenido semántico propio de esta segunda categoría superestructural, la tratadística latina señalaba dos grandes ámbitos: los sucesos (que podían ser verosímiles *–argumentum–*, no verosímiles *–fabula–* y verdaderos *–historia–* [Cic., *De Invent.* I, XIX, y *Ret. ad Her.*, I, VIII]) y las personas. La narración/exposición del ensayo moderno también versa sobre sucesos y sobre personas, pero su presentación no es aséptica o distanciada, sino que frecuentemente aparece fundida con el comentario personal del autor que, por tanto, ha de incluirse también como elemento semántico; éste no se limita a presentar con objetividad unos hechos (verdaderos o verosímiles) y a las personas que los protagonizan, sino que en todo momento los valora desde su punto de vista subjetivo. Este tipo de valora-

240. Cfr. H. LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, cit., § 289. Esta distinción tiene su punto de partida en la sugerencia de Aristóteles de que la *προθεσις* podía presentarse a través del modo de enunciación narrativo. Así lo explica el profesor Q. Racionero: «La *próthesis* así considerada adopta, por su parte, la *forma retórica* de un relato del asunto, con inclusión posible de sus antecedentes y consecuentes, que además puede acompañarse de otros asuntos complementarios –amplificadores y afectivos– a fin de hacer más eficaz la expresión; y tal forma retórica de *próthesis* es a lo que Aristóteles llama 'narración' o *diégesis*. Esta es, pues, una especie del género *próthesis*; y, a la inversa, el género *próthesis*, en cuanto que sirve de fundamento a la argumentación demostrativa, se concretiza (con las variaciones propias de cada uno de los géneros oratorios) en la especie retórica de la *diégesis*». Cfr. ARISTÓTELES, *Retórica*, ed. cit., n. 335, p. 572.

241. Cfr. H. LAUSBERG, *Manual de Retórica literaria*, cit., § 346.

ciones y comentarios sirven para reforzar el *éthos* del enunciador, que persuade de su posición no sólo a través de los argumentos que va a esgrimir en la justificación razonada, sino también mediante su talante o personalidad propia. Ya Aristóteles recomendaba la expresión del talante en la narración, lo cual se llevaba a cabo de dos maneras: bien haciendo explícita la intención o actitud moral del enunciador, bien aludiendo a la estabilidad de su carácter o forma de conducta [242].

Como ejemplo de lo que acabamos de decir podemos citar el ensayo de R. Sánchez Ferlosio titulado «La objeción de honor», en cuyo primer parágrafo se cuenta cómo el rey Pedro II de Aragón, después de vencer a los moros en nombre de Cristo en la batalla de Las Navas, acudió en ayuda de su vasallo don Raimundo de Tolosa a luchar contra las tropas del Papa, con lo que antepuso los vínculos del honor y de la lealtad política a la fe. Este relato constituye la presentación de los puntos de partida de la argumentación y se corresponde con el subgénero *historia*, según la teoría ciceroniana, pues los acontecimientos narrados son verdaderos; cumple además con la condición de que sean expuestos con verosimilitud, sobre todo en lo referente a la fundamentación psicológica de las acciones que llevan a cabo los personajes que intervienen. En este ensayo no hay exordio, sino que se comienza directamente con una narración; el estatuto retórico que tiene es el de *ejemplo* y su función es servir de punto de partida para la argumentación que a continuación se va a desarrollar.

[1] Aquel hombre de honor, aquella triunfante al par que malograda flor de caballeros que fue el rey don Pedro II de Aragón, apenas si acababa de volver coronado de victoria y ufano de haber sido el brazo derecho de Alfonso VIII de Castilla, en la resplandeciente jornada de las Navas, de la que le fue otorgado el más precioso de todos los trofeos: la famosa tienda del Miramamolín, junto a la cual había venido a consumarse definitivamente la derrota de los almohades, cuando he aquí que (como si un raro y ominoso azar de los topónimos hubiese pretendido abrocar y rubricar con dos Tolosas –Tolosa la de Las Navas y Toulouse del Languedoc– la trágica contradicción del destino) las huestes pontificias que, capitaneadas por Simón de Monforte y bendecidas por Domingo de Guzmán, sostenían desde cuatro años atrás la cruzada contra los albigenses habían llegado a poner en tanto aprieto al conde don Raimundo de Tolosa, vasallo de don Pedro, que éste no vaciló en volver a salir en son de guerra y cruzar los Pirineos para cumplir con los vínculos de honor que le obligaban a socorrer en todo trance a quien se le había dado y jurado por vasallo. No lo detuvo el que Raimundo de Tolosa fuese un protector de herejes, si es que no hasta personalmente sospechoso de herejía, ni el que las

242. Según el profesor Q. Racionero, Aristóteles plantea dos modelos de *diégesis ethiké*: la que manifiesta la intención o finalidad moral del enunciador, y la que consiste en «expresar los *rasgos o formas de conducta* que definen el carácter del enunciador o de la persona de quien él habla, de cuya identificación con el auditorio pueden esperarse consecuencias persuasivas» Cfr. *Retórica*, ed. cit., pp. 576-577, nn. 351 y 354.

mismas armas que en el nombre de Cristo habían vencido en el campo de Las Navas fuesen llevadas a enfrentarse ahora no ya contra un ejército de infieles, sino contra una hueste cristiana santificada, por añadidura, bajo los estandartes del signo de la cruz, sino que puso el honor por encima de la fe, y el honor lo llevó a la derrota y a la muerte, al anatema y a la perdición. A semejanza de esos dos sables cruzados con que las convenciones cartográficas suelen marcar en los mapas históricos el lugar de una batalla, así debieron de cruzársele a don Pedro, del modo más acerbo e inconciliable, fe y honor, nombre y alma en la sangrienta encrucijada de Muret, donde juntas perdió, en un mismo lance, la batalla, la vida y la eterna salvación [243].

Esta narración de carácter literario se complementa con el siguiente parágrafo [2], cuya función es la de transición hacia la argumentación. Se trata de una amplificación de la anécdota a través del comentario personal del ensayista, que glosa el contenido ejemplar de la misma desde su perspectiva subjetiva y aportando sus propias opiniones:

[2] La opción de nuestro héroe fue la pública, externa y objetiva opción de la lealtad política, de los sagrados vínculos por los que, a modo de indisoluble atadura de su nombre, se sentía el caballero ligado a aquel compromiso de fidelidad entre personas que constituía la relación de vasallaje, urdimbre, en aquel tiempo, de toda vida pública. A ésta subordinó y sacrificó don Pedro todo valor o convicción individual, todo interés privado o fin particular, sin excluir su propia fe, y arrojando al albur hasta la bienaventuranza. Mas nada podría tampoco habérsele objetado si hubiese optado por la otra alternativa, o sea, la de la fe, salvo que, huyendo de asomarse a los abismos de la disyuntiva, hubiese caído en esgrimir el motivante de la fe como instancia capaz de revocarle el deshonor que habría de recaer sobre su nombre en caso de haber hecho defección a la lealtad debida a su vasallo (...) [244].

Uno de los requisitos de la narración/exposición según la preceptiva clásica era la brevedad y los tratadistas greco-latinos detallaban los mecanismos para evitar decir lo que no ayudara al *intellegere* o al *credere* [245]. Sin embargo, frente a la voluntad de concisión y claridad de éstos, los retóricos griegos de la época tardía, sobre todo Hermógenes y más tarde Jorge de Trebisonda, insisten en que la materia de la narración procede tanto del hecho propiamente dicho como de las razones que lo prueban; éstas son: lo omitido, las causas o antecedentes, las deliberaciones y las razones de las deliberaciones, las aclaraciones y las consecuencias [246]. Por tanto, si la materia preceptuada por la primera retórica greco-latina se prestaba al

243. Cfr. R. SÁNCHEZ FERLOSIO, «La objeción de honor», en *Artículos y ensayos*, cit., pp. 162-163.
244. Cfr. ibídem, p. 163.
245. Cfr. H. LAUSBERG, *Manual de Retórica literaria*, cit., §§ 297-299.
246. Cfr. E. ARTAZA, *El «ars narrandi» en el siglo XVI español*, cit. pp. 92-95, 104-105 y 121.

relato o narración breve, la sugerida por la tratadística griega tardía implicaba la exposición detallada o *amplificada*. En este ensayo que acabamos de citar se puede observar cómo también son materia de la narración las deliberaciones que el asunto suscita en el ensayista y las consecuencias ulteriores que de él se desprenden.

Pero, además, este parágrafo [2] ejerce la función de transición porque no sólo sirve para introducir por primera vez y de forma explícita la cuestión que ha suscitado el ensayo (la «objeción de honor»), sino que aparece la primera argumentación: pone en evidencia la *incompatibilidad* que existe entre la noción de «derecho» (que implica siempre violencia) y la noción de «objeción de conciencia» (que lleva implícito un deseo de no-violencia), como ejemplo para dejar claro que a menudo existen importantes contradicciones a la hora de plantear una alternativa o elección entre los deberes morales y los sociales [247]. De esta manera, la presentación de los hechos incluye argumentos y se constituye verdaderamente como fundamento de la *argumentatio*, tal como exigía Cicerón y tal como siglos después refrendará R. Barthes. Según el teórico francés, «la *narratio* está concebida únicamente desde el punto de vista de la prueba, es la exposición persuasiva de algo que se ha hecho o se pretende que se ha hecho. La narración no es pues un *relato* (en el sentido novelesco o como desinteresado del término), sino una prótasis argumentativa. En consecuencia presenta dos caracteres obligados: su desnudez (...) y su funcionalidad» [248].

Efectivamente, la narración del texto ensayístico no es una mera exposición de datos, sino que el autor deja constancia de su propia opinión a la vez que va diseminando algunas de las premisas en las que buscará después el acuerdo y la persuasión del receptor. Este tipo de relaciones entre la narración y la argumentación ya estaban previstas por la tratadística retórica, que entendía que aquélla debía ser una preparación de los argumentos que se iban a desarrollar en ésta. Para conseguir que esta relación fuera efectiva, existían varios mecanismos: sembrar, a lo largo de la narración puntos de apoyo que se utilizarán después en la argumentación *(praeparatio)*; diseminar argumentos formulados con brevedad cuando éstos sean útiles para el asunto; interrumpir la *narratio continua* y, mediante el intercalamiento de *argumenta*, utilizar la *narratio partita* [249]. Los tres procedimientos son utilizados

---

247. Cfr. R. Sánchez Ferlosio, «La objeción de honor», cit., pp. 163-164. Para una explicación más pormenorizada de los argumentos que el autor esgrime en este parágrafo, véase el apartado siguiente, en el que estudiamos los mecanismos argumentativos de este ensayo en su totalidad.

248. Cfr. R. Barthes, *Investigaciones retóricas I. La Antigua retórica*, cit., p. 69. Esta postura se acerca de alguna manera a la tesis de Petrus Ramus, que llegó a negar que existiera una fase discursiva de índole narrativa como antecedente preparatorio de la *argumentatio*. Para Ramus, la exposición narrativa pura, privada de argumentos no existe, por lo que la narración aparece siempre confundida con la argumentación. Cfr. P. Ramus, *Rhetorica*, L. XII, Francfurt, Minerva, 1965, pp. 124-125, cit. por E. Artaza, *El «ars narrandi» en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, cit., p. 271. Pero la idea de que la *narratio* constituye el fundamento de la *argumentatio* ya estaba en Cicerón: *narratio est rerum explicatio et quaedam quasi sedes et fundamentum constituendae fidei*». Cfr. *Part. Orat.*, 9, 31. Por esta razón, su virtud principal es la verosimilitud.

249. Cfr. H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, cit. § 324.

igualmente por el ensayista cuando configura esta categoría superestructural en su texto, pero la conexión entre la narración y la argumentación propiamente dicha se realiza de una manera más eficaz en esta clase de textos. Nos referimos a la *selección*, *cualificación* e *interpretación* que ejerce el propio autor sobre la materia en función de sus intereses argumentativos. Se trata de un mecanismo argumentativo muy frecuente en todas las partes del texto ensayístico, pero sobre todo en la narración, por varias razones. En primer lugar, porque la presentación de los hechos no puede ser nunca exhaustiva, pues, excepto en los textos científicos en los que se recensionan todos los datos que constituyen un determinado ámbito, lo más frecuente de la exposición ensayística es que se retengan sólo aquéllos que se juzgan más ilustrativos; por esta razón predomina el *resumen*. En segundo lugar, porque el ensayista atribuye cualificaciones a los hechos que presenta, situándolos dentro de su propia escala de valores, que los hace aparecer como positivos o negativos. Y, en tercer lugar, porque dichos datos están tamizados por las intenciones argumentativas y persuasivas del autor, que ofrece una determinada versión de los mismos; en este sentido, el ensayista dice descubrir lo que estaba escondido o aclarar lo que estaba confuso, haciendo aparecer las *implicaciones* y *consecuencias* de sucesos, actos o palabras. Por tanto, el modo de presentar los hechos en la narración/exposición, seleccionando los datos, cualificándolos e interpretándolos desde la propia subjetividad, ya es una manera de argumentar y de orientar la persuasión del receptor en una determinada dirección.

Para determinar las particularidades del contenido semántico de esta categoría superestructural en el texto ensayístico, sigue resultando también de gran rentabilidad para el análisis la teoría retórica de las circunstancias que la tratadística medieval extrajo del *De Inventione* ciceroniano y que se convirtió en un catálogo de cuestiones útiles para verificar que la exposición del asunto fuera completa. Estas circunstancias o *elementa narrationis* se enunciaban en forma de pregunta y eran las siguientes: *persona (quis?), factum (quid?), causa (cur?), locus (ubi?), tempus (quando?), modus (quemadmodum?) y facultas (quibus adminiculis)*; a esta lista cabía añadir la *opinio*, que tenía tres facetas (*natura nostra, opinio iudicum* y *vulgi mos*) y servía para persuadir al público (o al juez) a partir de sus propias convicciones previas respecto del orador (que se apoyará en su *êthos*), respecto de la causa y respecto de la opinión común [250]. En general, esta lista de circunstancias sigue vigente como redecilla tópica o pauta de orientación para seleccionar el contenido de la narración/exposición en el texto ensayístico, como puede verse, por ejemplo, en el ensayo de David Hume titulado «Sobre la delicadeza del gusto y de la pasión». Se trata de un texto sin exordio y cuyos primeros parágrafos constituyen una presentación o descripción amplificada de los dos tipos de personas sobre las que va a versar el razonamiento ulterior; la función de esta exposición es servir de marco de referencia para el lector:

250. Cfr. ibídem, §§ 327-328.

[1] Hay gente que está sujeta a una cierta delicadeza de pasión, que las hace extremadamente sensibles a todos los accidentes de la vida, y que les produce un vivo regocijo en cada acontecimiento favorable, así como un penetrante dolor cuando se encuentran con desgracias y adversidades. Los favores y buenos oficios engendran fácilmente su amistad, mientras que la más pequeña injuria provoca su resentimiento (...). Esta gente, sin duda, disfruta más vivamente y siente pesares más punzantes que los hombres de temperamento frío y calmado, pero yo creo que, cuando se consideran todas las circunstancias, no hay nadie que no prefiriese, si de él dependiera por completo su propio estado de ánimo, tener este último carácter. La buena o mala fortuna dependen muy poco de nosotros, y cuando una persona que tiene este temperamento tan sensible se encuentra con algún infortunio, el pesar o el resentimiento se apoderan completamente de ella y la privan de todo el disfrute de los acontecimientos ordinarios de la vida (...).

[2] Se observa en algunos hombres una delicadeza de gusto que se asemeja a esta *delicadeza de pasión*, y que produce la misma sensibilidad hacia la belleza y la deformidad de todo tipo que la producida por la otra respecto a la prosperidad y la adversidad, los favores y las injurias. Cuando presentáis a un hombre que posee este talento un poema o un cuadro, la delicadeza de sus sentimientos le hace que se vea afectado sensiblemente por cada una de sus partes, y el exquisito goce y satisfacción con que percibe sus rasgos magistrales no son mayores que el disgusto y desazón con que percibe los descuidos y disparates (...) [251].

En estos fragmentos de los dos parágrafos en que se manifiesta textualmente la *narratio* expositiva de este ensayo se pueden detectar, entre las circunstancias retóricas, la de *persona* (los hombres con «delicadeza de pasión» [1] y los hombres con «delicadeza de gusto» [2]), la de *tiempo* («cuando una persona que tiene este temperamento tan sensible se encuentra...» [1]; «cuando presentáis a un hombre que posee...» [2]), y la de *instrumento* (accidentes de la vida favorables o dolorosos [1]; «un poema o un cuadro» [2]). Obsérvese, además, cómo la exposición está jalonada por el comentario personal del autor, que intepreta los datos desde su punto de vista, dando de sí una determinada imagen que reforzará, a través de la persuasión por el talante, la argumentación ulterior.

En general, la narración/exposición cumple una función muy importante en los ensayos de orientación predominantemente crítica, en los que se dedica esta parte de la superestructura argumentativa a comunicar al lector un determinado estado de cosas contra el que se va a esgrimir otro punto de vista distinto al establecido o a matizarlo; en este sentido, el ensayista considera que antes de entrar a debatir o justificar su perspectiva personal respecto a algo, debe ofrecer al lector aquella información que puede resultar pertinente para entender su postura. Para ello men-

251. Cfr. D. HUME, «Sobre la delicadeza del gusto y de la pasión», en *La norma del gusto y otros ensayos*, Barcelona, Península, 1989, pp. 53-54.

ciona las otras posibles opiniones o tesis que existen respecto a la cuestión que va a debatir y sobre la que probablemente se va a pronunciar; esta alusión a lo que otros han dicho antes sirve al ensayista para subrayar su visión personal y para orientar el razonamiento ulterior y la persuasión del lector en la dirección deseada. Podemos citar como ejemplo algunos fragmentos de la narración/exposición del ensayo de Gerardo Diego titulado «Un escorzo de Góngora», donde se presentan las distintas actitudes de la crítica ante el poeta cordobés:

[4] A Góngora se le comentó y valoró en su época desde distintos puntos de vista que en esencia coincidían. Coincidían entre sí; habría que ver si realmente coincidían con él. Y aun admitiendo esto, no estaría demostrado que coincidían, que acertaban con su obra. Durante dos siglos largos después se le postergó, rechazándole sin leerle y admitiendo sólo el cariz más frívolo de su obra. La posición, por ejemplo de Menéndez y Pelayo es bastante expresiva. Y todos sabemos lo que decían –dicen todavía– tantos libros escolares. Con el «novecientos», Góngora es rehabilitado, por obra, claro es, de los poetas, no de los eruditos; y tenemos flamante «un nuevo Góngora», que nos han servido los simbolistas franceses y los poetas novecentistas (del año, no del siglo) americanos y españoles. Como consecuencia, viene luego el estudio diligente, agudo, de una brillante cohorte de críticos franceses y españoles (de idioma) que le estudian a la luz de una estética simbolista. Tenemos, pues, tres versiones distintas, de las que sólo nos interesan la de los gongorinos de entonces y la de los gongorizantes de ahora.

[5] Todo el empeño de los amigos y discípulos del poeta se dirigía a disculpar los atrevimientos de su poesía, justificándolos con autorizados precedentes...

[6] A creer, pues, a los culteranos del XVII, la poesía de Góngora vino a ser renovadora, paradójicamente, por arcaísmo. Y si no en la intención, en el procedimiento gongorino predomina, en efecto, la emulación a la poesía y a la poética clásicas. Pero, ¿se propuso Góngora exclusivamente latinizar su verso? ¿No habrá aquí un equívoco de medio y de fin? El medio pudo ser ése; la intención bien pudo ser distinta... [252].

Esta narración/exposición de circunstancias se prolonga en otros tres parágrafos, cuyo contenido semántico abunda en el comentario sobre las secretas intenciones creativas de Góngora y sobre las curiosas coincidencias entre el poeta español y Mallarmé, explotadas por los críticos. La narración/exposición se cierra con un parágrafo de transición que constituye la llamada *propositio* [9], y en el que el ensayista nos anuncia la intención que lo ha movido a redactar el ensayo: esbozar la imagen o concepción que él tiene de Góngora desde su propia lectura, lo cual será la base del contenido de la *argumentatio* [253].

252. Cfr. G. DIEGO, «Un escorzo de Góngora», en *Crítica y poesía*, ed. cit., pp. 100-101.

253. Dice este parágrafo de transición: «Casualmente, esto último, así como el halago de la oscuridad, que, naturalmente, captaba para Góngora la simpatía simbolista, es lo que le aleja de nuestro tiempo. Pero nuestro poeta es demasiado alto para dejarse prender por una única fórmula. Y contra el hastío primoroso que

La orientación fundamentalmente informativa del contenido de esta categoría superestructural es muy frecuente cuando el tema del ensayo es una cuestión filosófica, histórica, política, estética, etc., que puede ser poco o nada conocida por el lector, o así lo supone el ensayista; sirve entonces para ofrecer un resumen del contenido doctrinal de dicha cuestión con el fin de aclarar algunos conceptos concretos. Para ello, el ensayista expone sus conocimientos enciclopédicos o generales: origen de la teoría que se va a debatir, principales representantes o seguidores, resultados alcanzados hasta el momento, etc. Dichos conocimientos pueden ser presentados de dos maneras posibles: 1) objetivamente a modo de síntesis o de sumario, con el fin de que el lector tenga un marco de referencia, como, por ejemplo, en el ensayo de J.L. Borges titulado «El tiempo y J. W. Dunne», el contenido de cuya narración/exposición es un resumen de la teoría metafísica de Dunne y de otras parecidas que le precedieron:

[3] El séptimo de los muchos sistemas filosóficos de la India que Paul Deussen registra, niega que el yo pueda ser objeto inmediato del conocimiento, «porque si fuera conocible nuestra alma, se requeriría un alma segunda para conocer la primera y una tercera para conocer la segunda». Los hindúes no tienen sentido histórico (...) pero nos consta que esa negación radical de la introspección cuenta unos ocho siglos. Hacia 1843, Schopenhauer la redescubre. «El sujeto conocedor», repite, «no es conocido como tal, porque sería objeto de conocimiento de otro sujeto conocedor» (*Welt als Wille und Vorstellung*, tomo segundo, capítulo diecinueve). Herbart jugó también con esa multiplicación ontológica. Antes de cumplir los veinte años había razonado que el yo es inevitablemente infinito, pues el hecho de saberse a sí mismo, postula un otro yo que se sabe también a sí mismo, y ese yo postula a su vez otro yo (Deussen: Die neuere Philosophie, 1920, página 367). Exornado de anécdotas, de parábolas, de buenas ironías y de diagramas, ese argumento es el que informa los tratados de Dunne.

[4] Este (*An experiment with time*, capítulo XXII) razona que un sujeto consciente no sólo es consciente de lo que observa, sino de un sujeto A que observa y, por lo tanto, de otro sujeto B que es consciente de A, y, por lo tanto, de otro sujeto C consciente de B... No sin misterio agrega que esos innumerables sujetos íntimos no caben en las tres dimensiones del espacio pero sí en las no menos innumerables dimensiones del tiempo. Antes de aclarar esta aclaración, invito a mi lector a que repensemos lo que dice este párrafo [254].

---

hoy nos causan sus excesivas prodigalidades musicales y cromáticas –su «retórica heráldica del color», ha dicho puntualmente Alfonso Reyes–, nos ofrece en compensación delicadas seducciones, posiblemente inéditas hasta nuestra sensibilidad. Quisiera yo esbozar algunos de estos nuevos encantos gongorinos según el escorzo –violento si queréis– con que se nos presenta a los recién llegados, siguiendo el giro ineludible de los años. ¿Somos nosotros, la humanidad-público, los que giramos en torno a las eternas imágenes, o son ellas las que, como venus de escaparate, nos huyen perennes sobre su eje?». Cfr. G. Diego, ibídem, pp. 102-103.

254. Cfr. J. L. Borges, «El tiempo y J. W. Dunne», en *Otras Inquisiciones*, cit., pp. 26-27.

Y 2) La narración/exposición se contamina de argumentación y a cada perspectiva presentada, a cada versión conocida del asunto se opone una razón para refutarla, se hace una valoración personal, se emite una opinión, etc. En general, cuando en esta parte de la superestructura argumentativa se alterna el mundo narrado y el mundo comentado se puede decir que estamos ante la *narratio* que los tratadistas clásicos llamaban *partita o partilis*, aquella que, por oposición a la *narratio continua*, era interrumpida por fragmentos intercalados no narrativos, que podían ser digresiones, comentarios, valoraciones, argumentos, etc. [255]. No obstante, este tipo de referencias concretas y puntuales respecto a una teoría, doctrina, concepción, etc. no tienen por qué aparecer necesariamente en la narración/exposición, sino que muy a menudo los encontramos en la argumentación propiamente dicha, que se interrumpe con una digresión de carácter informativo que aporta en el momento adecuado las notas e indicaciones pertinentes [256].

Cuando el objeto que ha suscitado la escritura ha sido un libro, una película, un cuadro, etc., el contenido semántico de esta categoría superestructural es precisamente un resumen o descripción de los rasgos particulares de dichos objetos metatextuales o metatextos. El resumen es un tipo de práctica transtextual definido por G. Genette como un mecanismo de *tranformación formal cuantitativa por reducción condensatoria de un hipotexto* [257]; impone, por tanto, la necesidad de operar una selección en los materiales semántico-referenciales, de ahí que se destaque por la brevedad, una de las virtudes que la tratadística retórica postulaba para la *narratio*. Pero lo importante no es tanto el contenido del hipotexto, mero punto de partida o marco para la reflexión, cuanto la perspectiva individual que el ensayista impone con su estilo y a través de los datos que ha seleccionado; ningún resumen es inocente o transparente, sino que implica una adaptación a las intenciones ideológico-persuasivas del autor. Por tanto, este tipo de narración/exposición es típica de aquellos ensayos en los que predomina la *interpretación* de una realidad ya dada, y entonces el resumen sirve, además de para refrescar la memoria al lector, como base, habitualmente, para formular una crítica, valoración o comentario del libro, el cuadro, la película, etc. A este tipo de enjuiciamientos contribuye la manera personal de efectuar la reducciónde l hipotexto. De todas formas, en los ensayos de orientación crítica esta categoría superestructural no suele estar constituida exclusivamente por el resumen de la obra que va a ser comentada; normalmente también se introducen de forma resumida algunos datos de la vida del autor

255. Cfr. H. LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, cit., § 292.

256. Podemos citar como ejemplo la argumentación del ensayo de R. Sánchez Ferlosio titulado «La objeción de honor», cuyo parágrafo [4] es interrumpido con una digresión que informa sobre los fundamentos del concepto medieval del vasallaje; dicha digresión cumple en ese contexto la misma función que cualquier narración/exposición desempeña respecto a un texto en su totalidad: la de establecer los puntos de partida de la discusión, ofreciendo al lector la información necesaria al respecto. Cfr. R. SÁNCHEZ FERLOSIO, «La objeción de honor», cit., p. 165.

257. Cfr. G. GENETTE, *Palimpsestos*, cit., pp. 309-328.

e información sobre determinados avatares relevantes de la existencia de la propia obra. Por ejemplo, en el ensayo que Mario Vargas Llosa escribe sobre la novela de Nabokov, *Lolita*, encontramos una *narratio partita* en la que se intercalan fragmentos narrativos con fragmentos comentativos; a través de la narración/exposición se nos informa de las dificultades del autor para que su manuscrito viera la luz y el ulterior escándalo social que provocó, así como de los principales datos de la vida y obra de Nabokov. Se trata de encuadrar a la persona y sus obras en un lugar y un tiempo, así como de explicar unos antecedentes, unas consecuencias y una opinión común. Esta presentación de unas circunstancias combina la narración de acontecimientos pasados y distantes con los comentarios actuales del ensayista, con lo que la narración/exposición se contamina de subjetividad y aparece lo que hemos llamado argumentación implícita (selección, cualificación, interpretación). Veamos algunos fragmentos de la extensa manifestación textual lineal (ocupa los parágrafos [2]-[6]) de la narración/exposición de este ensayo, con el fin de comprobar cómo se combinan las dos actitudes posibles del enunciador hacia su enunciado: el compromiso cuando interpreta lo que acaba de enunciar o resume el contenido de la novela, y la libertad cuando narra los avatares de la edición y la vida del autor:

[2] Pero que sus primeros lectores sólo advirtieran esto último y no lo otro (...) no deja de ser instructivo sobre las resistencias que encuentra una obra realmente novedosa para ser apreciada en su justo valor. El hecho es que cuatro editoriales norteamericanas rechazaron el manuscrito de *Lolita* antes de que Nabokov lo entregara a Maurice Girodias, de Olympia Press, editorial parisina que publicaba libros en inglés (...) La novela apareció en 1955 y un año después fue prohibida por el ministro francés del Interior. Para entonces ya había circulado profusamente (...). Pero fue sólo a partir de 1958, cuando aparecieron la edición estadounidense y decenas de otras en el resto del mundo, que el libro produjo el impacto que desbordaría considerablemente el número de sus lectores. En poco tiempo, había universalizado un nuevo término, la «lolita», para un nuevo concepto: la niña-mujer, emancipada sin saberlo y símbolo inconsciente de la revolución de las costumbres contemporáneas. En cierto modo, *Lolita* es uno de los hitos inaugurales, y, también, sin duda, una de sus causas, de la era de la tolerancia sexual, la evaporación de los tabúes entre los adolescentes de Estados Unidos y de Europa occidental que alcanzaría su apogeo en los sesenta (...)

[3] Que una novela de Nabokov provocara semejante trastorno, contaminando el comportamiento de millones de personas y pasara a formar parte de la mitología moderna es, en todo caso, lo extraordinario del asunto. Porque resulta difícil imaginar entre los escritores de ese siglo a uno con menos predilección por lo popular y la actualidad (...) que el autor de *Lolita*. Nacido en 1899, en San Petersburgo, en una familia de la aristocracia rusa (...) Vladimir Vladimirovich Nabokov había recibido una educación esmerada, que hizo de él un políglota. Tuvo dos niñeras

inglesas, una gobernanta suiza y un preceptor francés y estudió en Cambridge antes de expatriarse, con motivo de la revolución de octubre, a Alemania...

[5] Una gran obra literaria admite siempre lecturas antagónicas, es una caja de Pandora donde cada lector descubre sentidos, matices, motivos y hasta historias diferentes. Éste es el caso de *Lolita*, que ha hechizado a los lectores más superficiales a la vez que...

[6] En su versión más explícita, la novela es la confesión escrita de Humbert Humbert, a los jueces del tribunal que va a juzgarlo por asesino, de aquella predilección suya por las niñas precoces, que, creciendo con él desde su infancia europea, alcanzaría su climax y satisfacción en un perdido pueblito de Nueva Inglaterra, Ramsdale. Allí, con la aviesa intención de... [258].

Este tipo de información aparece en esta segunda categoría de la superestructura argumentativa del ensayo porque el autor parte de la premisa de que el lector no tiene por qué conocer determinados datos de la vida o la obra de un artista, lo cuales pueden resultar de utilidad como punto de partida de la posterior justificación de su punto de vista personal. Así nos lo dice Thomas de Quincey para justificar la inclusión de una narración de la historia de Edipo en su ensayo «La esfinge tebana», pues parte de la base de que «en una revista de gran difusión es siempre un deber dar por sentado que tres de cada cuatro lectores no han tenido quizá oportunidad, en el curso de su educación, de familiarizarse con las leyendas clásicas» [259]. Evidentemente, cuando el autor no hace suya esta responsabilidad para con los conocimientos del lector, omite la narración/exposición o incluye en ella otro tipo de información.

Pero ocurre también que, en aquellos ensayos en que no se necesita una presentación previa de los hechos porque el lector los conoce, la segunda categoría superestructural no es obviada en la macroestructura, como en el caso anterior, sino que modifica su contenido semántico: no es el relato o exposición de un estado de cosas, sino el conjunto de valoraciones, juicios y opiniones personales del autor acerca de la situación actual en que se encuentra el asunto, o de las distintas versiones conocidas del mismo, incluida la opinión común. Recuérdese, en este sentido, que Aristóteles recomendaba omitir la narración/exposición cuando había acuerdo entre las partes, pero no si, habiendo acuerdo, se discrepaba en cuanto a la calificación o enjuiciamiento del asunto [260]. Una narración/exposición de este tipo podría llegar entenderse como una argumentación propiamente dicha si tales valo-

258. Cfr. M. VARGAS LLOSA, «*Lolita*. Vladimir Nabokov (1955). Lolita cumple treinta años», en *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral, 1992 (3.ª reimp.), pp. 159-162.

259. Cfr. TH. DE QUINCEY, «La esfinge tebana», en *Los últimos días de Enmanuel Kant y otros ensayos*, cit., p. 106 y ss.

260. Dice Aristóteles: «De modo que no se debe perder el tiempo en todo aquello sobre lo que hay, a no ser que haya que extenderse en cuestiones como que el hecho se cometió, pero que no era injusto». Cfr. *Retórica*, III, 16, 1417a, 10-12.

raciones se hiciesen en el ámbito de la justificación de la opinión personal; sin embargo, cuando sirven como un medio para establecer los puntos de partida de la argumentación, para delimitar un marco de referencia, entonces tales valoraciones constituyen la *narratio*. Creemos que un buen ejemplo puede ser el ensayo de Borges titulado «La duración del infierno», en el que, al dar por hecho que el lector conoce lo que es el infierno, el contenido semántico de esta categoría superestructural no se dedica específicamente a presentarlo, sino a hacer comentarios y valoraciones irónicas de las definiciones que otros han dado, con el fin de desvelar el propio punto de vista al respecto y enmarcar así la argumentación ulterior:

[2] Paso a considerar el infierno. El distraído artículo pertinente del *Diccionario Enciclopédico hispano-americano* es de lectura útil, no por sus menesterosas noticias o por su despavorida teología de sacristán, sino por la perplejidad que se le entrevé. Empieza por observar que la noción de infierno no es privativa de la Iglesia católica, precaución cuyo sentido intrínseco es: *No vayan a decir los masones que esas brutalidades las introdujo la Iglesia*, pero se acuerda acto continuo de que el Infierno es dogma, y añade con algún apuro: *Gloria inmarcesible es del cristianismo atraer hacia sí cuantas verdades se hallaban esparcidas entre las falsas religiones*. Sea el Infierno un dato de la religión natural o solamente de la religión revelada, lo cierto es que ningún otro asunto de la teología es para mí de igual fascinación y poder. No me refiero a la mitología simplícisima de conventillo –estiércol, asadores, fuego y tenazas– que ha ido vegetando a su pie y que todos los escritores han repetido, con deshonra de su imaginación y de su decencia [261]. Hablo de la estricta noción –*lugar de castigo eterno para los malos*– que constituye el dogma sin otra obligación que la de ubicarlo *in loco reali*, en un lugar preciso, y a *beatorum sede distincto*, diverso del que habitan los elegidos. Imaginar lo contrario, sería siniestro. En el capítulo quincuagésimo de su Historia, Gibbon... [262].

Por último, es fundamental subrayar la importancia que tiene algunas veces el final de la narración/exposición como transición hacia la argumentación propiamente dicha. Como ya hemos comentado a propósito del ensayo de R. Sánchez Ferlosio, cuando no hay exordio la función que éste cumple como marco introductorio del tema puede pasar a ser ejercida por la narración/exposición. En general, la transición de una parte a otra del texto argumentativo se podía hacer, según la tratadística retórica, de dos maneras: ya mediante una digresión afectiva que desempeñase el papel de un nuevo exordio, ya mediante una *propositio* o resumen del contenido conceptual de la narración/exposición [263]. Ya hemos visto un ejemplo de

261. Borges introduce aquí una nota a pie de página que formaría parte de la *narratio* en tanto que aporta más información al respecto. No la transcribimos porque su contenido es meramente erudito y anecdótico.

262. Cfr. J. L. Borges, «La duración del infierno», en *Discusión*, cit., pp. 84-85.

263. Cfr. H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, cit., §§ 343-346.

propositio como tránsito entre la *narratio* y la *argumentatio* en el ensayo de G. Diego titulado «Un escorzo de Góngora» ([9]). Las dos posibilidades aparecen fundidas en la *transitio* que hay en el citado ensayo de Robert Musil, en cuyo parágrafo [3] encontramos elementos propios de la *propositio* (presentación del tema que se va a desarrollar) y elementos típicos del exordio (declaración explícita de los motivos que han suscitado la escritura y exposición de las intenciones que con ella se persiguen). Esta *transitio* constituye el segundo parágrafo en que se manifiesta textualmente la narración/exposición:

> [3] En un caso fácil de juzgar, que giraba en torno a acciones cuya comisión a nadie se le reprocharía en serio, el señor von Jagow sencillamente ha pasado por alto la finalidad artística ligada a la imagen, que no se hallaba allí pegada como un prospecto, sino en el valor de una compasión que vibraba luminosa y estremecida en torno a un estilo. Pero hay casos en que, con todo el valor humano de lo representado y todo el arte de la representación, y pese a todo el reconocimiento que no es preciso negarles, no obstante se les niega la finalidad artística que bastaría para justificarlos, o bien se la subordina a alguna otra; casos cuya exclusión del terreno de lo artístico constituye hoy en día no sólo el programa de comisarios de policía y fiscales del estado, pongamos por caso, sino también el de revistas con pretensiones artísticas. He presentado algunos ejemplos de ese tipo, y de ellos voy a hablar: hay cosas de las que no se habla en la comunidad cultural alemana. No soy el único al que tal estado de cosas le llena de vergüenza y de cólera, y frente a él voy a defender la posición de que el arte puede no sólo representar lo inmoral y lo aborrecible, sino también amarlo [264].

Una tercera posibilidad que la retórica clásica consideraba propia del contenido de la narración/exposición era desglosar la *propositio* o enunciación del tema mediante una *partitio*. Ésta consistía en dividir la materia en los puntos que iban a desarrollarse, con el fin de que la exposición fuera detallada. Este procedimientos contribuía a la claridad, pero no era esencial, pues podía reducir el interés del receptor (Quint., IV, 5, 4-5). En la narración/exposición del ensayo esta mención de las partes en que va a dividirse el tratamiento del asunto depende del tema y de la mayor o menor espontaneidad del autor a la hora de escribir sobre un asunto. Hay un tipo de escritura ensayística que surge del fluir libre del pensamiento; en estos casos, el ensayista suele carecer por lo general de un plan global que estructure las partes del discurso que va a desarrollar, las cuales surgen de forma más o menos improvisada o intuitiva a medida que va escribiendo; este es el caso, por ejemplo, de Michel de Montaigne o de Unamuno. Sin embargo, existe otro tipo de escritura ensayística más detenida en la que es posible encontrar una estructuración en partes del contenido macroestructural inventivo; es en estos casos donde el nucleo

264. Cfr. R. MUSIL, «Lo indecente y lo enfermo en el arte», cit., pp. 14-15.

conceptual del contenido del ensayo (*propositio*) puede aparecer desglosado en varias partes (*partitio* o *divisio*). Ya hemos citado como ejemplo de *partitio* los parágrafos de transición que encontramos en el ensayo de Ortega y Gasset, «Esquema de Salomé», y en el de Fernando Savater, «Aproximación a la tauroética». En ambos casos la transición se efectúa entre el exordio y la argumentación, puesto que ninguno de los dos ensayos tiene narración/exposición. En cambio, en el ensayo de Robert Musil, «Lo indecente y enfermo en el arte», la *partitio* está en los parágrafos [4] y [5], que pertenecen a la manifestación textual lineal de la narración/exposición, a continuación de la transición.

C) Argumentación

Como ya hemos señalado, la argumentación es la categoría más importante de la superestructura argumentativa que organiza macroestructuralmente el contenido semántico-referencial del texto ensayístico. Por ser la sección donde se presentan las pruebas destinadas a razonar la tesis defendida en el texto y a refutar los argumentos opuestos a los propios, a ella están subordinadas las demás categorías superestructurales y de ella depende, en gran medida, la persuasión del receptor. Es una parte esencialmente dialéctica, es decir, orientada a la búsqueda de los argumentos más convincentes para razonar, a través de la discusión y la controversia, cualquier asunto que se plantee. Por esta condición dialéctica, ha estado tradicionalmente vinculada a la *inventio* como búsqueda y hallazgo de las ideas, aunque no se puede olvidar su condición textual-dispositiva, pues la organización de los argumentos tendrá importantes repercusiones en la persuasión. Su finalidad es establecer la credibilidad de una idea u opinión y su justificación razonada mediante pruebas de diversa índole, pero este objetivo viene preparado por las otras partes, cuando las hay, de la superestructura argumentativa, o sea, por el exordio y la narración/exposición, que, desde el punto de vista de la persuasión y de la *utilitas* del asunto, también constituyen en sí mismas *probationes*.

La materia de la argumentación tiene su punto de partida en una *quaestio* que puede formularse explícitamente o quedar implícita a lo largo de la argumentación. Según la teorización clásica, la *quaestio* podía ser *finita* (*hypóthesis*, *causa*), de carácter concreto, particular y práctico, o *infinita* (*thésis*), de índole abstracta, general y teórica. Aquélla era considerada más propia del terreno de la Retórica que ésta, asociada generalmente con la Filosofía [265]. Esta distinción sigue resultando pertinente en el caso del ensayo como clase de textos, pues, aunque su característica más peculiar es que puede servir de cauce de comunicación para todo tipo

265. Cfr. Cicerón, *De Invent.*, 1, 6, 8. No obstante, las *quaestiones infinitas* fueron también incluidas en el terreno de la Retórica, dentro del programa educativo para el que ésta disciplina sirvió de base, como preparación previa para afrontar y saber resolver las *questiones finitas*. Cfr. Quintiliano, *Inst. Orat.*, 3, 5, 13.

de temas (filosóficos, literarios, políticos, sociales... o meramente circunstanciales), cuando trata cuestiones abstractas y generales la argumentación ensayística tiende a particularizarse en casos concretos [266]. Esta breve formulación del tema o cuestión sobre la que se van a exponer los argumentos personales suele constituir lo que hemos llamado *propositio*, o sea, aquélla categoría estructural de carácter optativo y móvil que suele depender de un conjunto-unidad básico superior, ya sea del exordio, de la narración/exposición o de la argumentación propiamente dicha.

Como hemos dicho, la base de esta parte de la superestructura son las *pruebas* pertinentes para justificar un punto de vista personal, para refutar las opiniones contrarias o simplemente para deliberar o indagar en torno a un determinado asunto. Por tanto, es la sección donde se concentra un mayor número de pruebas o argumentos en apoyo del punto de vista del autor. Si en las otras secciones superestructurales, como el exordio y el epílogo (e incluso a veces en la narración/exposición), predominan las pruebas afectivas, basadas en lugares procedentes del *éthos* del autor o del *páthos* del receptor, aquí sobresalen las pruebas que se ajustan a los esquemas básicos del razonamiento argumentativo. La única advertencia que haremos es que en esta clase de textos las pruebas o argumentos no son especialmente sólidos o irresistibles a la crítica, sino que normalmente están marcados por la subjetividad del autor y sus asociaciaciones imaginarias; no obstante, ello no quiere decir que olviden los principios racionales. Como podrá comprobarse en los análisis que de la argumentación de algunos ensayos vamos a hacer a continuación, aunque puedan encontrarse argumentos basados en impresiones personales, lo más frecuente es que predominen esquemas probatorios como los que Aristóteles, Cicerón o Perelman y L. O-Tyteca han catalogado; son pruebas que no siguen las leyes estrictas de la lógica, pues entonces serían de orden demostrativo, sino que se rigen por las reglas del razonamiento verosímil. Ello permite que la argumentación ensayística, como cualquier otro tipo de argumentación, pueda ser sometida a juicio por otra individualidad, que puede aceptar o refutar los argumentos expuestos; en este sentido, la argumentación del ensayo no se diferencia en absoluto de la argumentación en general. El único rasgo que confiere al ensayo uno de sus más fecundos atractivos es precisamente el filtro con el que la subjetividad del autor tamiza la realidad, filtro que condiciona y determina la argumentación, haciéndola más personal; como dice F. Belle-Isle, mientras que el sabio, el erudito o el especialista constatan y prueban, el literato mira e interpreta [267].

Como ya hemos hecho una introducción elemental a los distintos tipos de argumentos y técnicas que pueden ser empleadas en una argumentación, a continuación

266. Como ya dijimos, este es otro de los rasgos que distancian el ensayo de otras clases de textos argumentativos como el tratado, la monografía, la summa, etc. Así, si algunos filósofos deciden tomar como vehículo de comunicación el ensayo es precisamente por la posibilidad que les ofrece de profundizar en lo general y universal desde lo particular y concreto.

267. Cfr. F. Belle-Isle, «L'essai littéraire...», cit., p. 51.

vamos a estudiar estos mecanismos específicamente en la *argumentatio* de un conjunto de ensayos que hemos seleccionado como ejemplo.

La moviola de Eurípides, de Juan BENET [268]

La *argumentatio* de este ensayo se manifiesta textualmente a través de los parágrafos [4] al [12], siendo posible establecer tres partes:

- Definición concentrada del punto que se va a discutir ([4])
- Comentario o refutación de la opinión contraria ([5]-[6])
- Exposición de las propias razones para justificar el punto de vista que se defiende ([7]-[12]).

La argumentación se abre, por tanto, con la breve enunciación de la cuestión central del ensayo: «Para esa mayoría –en la que me incluyo– el disco constituye el artículo más encomiable, liberador y fructífero de nuestra época». Para persuadir al lector de que efectivamente este medio de audición es mejor que el concierto en directo, enumera a continuación las ventajas de aquél sobre éste, buscando el acuerdo en un valor: la libertad y el poder que tiene sobre la audición el que escucha la música en disco:

> [4] Un invento de la misma magnitud, en su campo, que el de Gutenberg y mucho más decisivo para la ampliación y extensión de la cultura hogareña que la radio o la TV. En primer lugar, el disco ha hecho donación (no la ha devuelto, porque nunca antes de él la tuvo) al aficionado de una completa libertad para escuchar música, librándole de su sumisión espacio-temporal a la tiranía de empresarios, directores, intérpretes, profesores, divos y demás caterva; otorgándole la posibilidad de oír lo que quiera, cuando quiera, donde quiera y como quiera; le ha liberado de la necesidad de acudir puntualmente a la sala y, por consiguiente, le ha levantado la pena de tener que escuchar la primera parte del programa de pie, tras los cortinajes, impuesta no tanto para evitar molestias y ruidos cuanto para castigar la menor tardanza; de la enojosa vecindad de la señora enjoyada, el caballero malhumorado o el joven transido por el gozo; de la estrechez e incomodidad de la butaca; de la prohibición de toser, carraspear o levantarse de su asiento; no tiene que aplaudir al final; le permite fumar y beber y, tumbado en su camastro, escuchar una página predilecta mientras acaricia los senos de su amada, por ejemplo. Que no es poco. Le permite (y que no se me diga que semejante acto es un atentado al arte auscultatorio, pues sólo una atención irreflexiva exige una obediencia a la duración total), cortar la audición donde le dé la gana y procurarse cuantas repe-

268. Cfr. J. BENET, *La moviola de Eurípides*, cit., pp. 9-22. Citaremos las páginas de esta edición en el cuerpo del trabajo, anteponiendo el número de parágrafo correspondiente. Así lo haremos también en los demás ejemplos de este capítulo.

ticiones apetezca. En una palabra, el disco hace del aficionado el dueño de la audición y no su esclavo (pp. 11-12).

Si bien se utiliza al inicio un argumento ponderativo *por comparación*, la argumentación que se desarrolla en este parágrafo se asienta en el contenido de las premisas que se presuponen. Como ya dijimos, las premisas de los razonamientos retóricos están en función de lo que se supone admitido por el auditorio y en ellas se pretende fundar el acuerdo o la base de la persuasión. En este caso, el autor ha orientado la enumeración de las ventajas del disco en torno a un *valor*, la libertad del aficionado a la música, tal como se sintetiza en la conclusión expuesta al final del parágrafo, donde se opone claramente la libertad a la esclavitud. Según Perelman y O.-Tyteca, cuando se utilizan valores y lugares de lo preferible como premisa de la argumentación se busca la adhesión de grupos particulares. De ahí que no se empleen en las argumentaciones científicas de las ciencias formales o en aquéllas que buscan una verdad incontrovertible, sino en las argumentaciones de tipo jurídico, político, estético, etc., donde las afirmaciones son verosímiles, es decir, discutibles (TA, § 18). Como ya se ha dicho, lo peculiar de la argumentación es que, al fundar los argumentos en lugares, opiniones y valores, no es infalible o universal, sino que puede ser sometida a crítica por cualquier otra persona. Por esta razón, Juan Benet presenta las posibles razones que un hipotético adversario pudiera esgrimir a favor de la música en directo:

[5] Con excesiva frecuencia se oye decir que semejante esclavitud es el precio mínimo que exige la música para dejarse escuchar tal como es, es decir, a pocos pasos de los Amati y los Amadeus. Que lo que da el disco es otra cosa muy distinta que lo que se oye en el mismo instante, respirando el aire saturado del sonido de los instrumentos y que esa diferencia es mucho mayor –en el orden cualitativo– que la que media entre unos espárragos de lata y otros frescos de Aranjuez» (p. 12).

La premisa sobre la que se funda el acuerdo de este razonamiento es el lugar o tópico de la cualidad, que permite valorar *lo único*, lo irrepetible de la interpretación en directo, frente a la fácil y común reproducción de la audición en disco. Considerar más valioso lo irrepetible es una manera de obtener el sufragio de la mayoría, pues, en general, y como señalara Aristóteles, lo raro y difícil de realizar es más valorado, por el esfuerzo que supone (*Tópicos*, 117b). A su vez, Perelman y Olbrechs-Tyteca indican que los lugares de la cualidad están asociados a los tópicos de lo irreparable, en el sentido de que lo único vale más cuanto más precarias sean las condiciones en que se manifiesta (TA, § 23, p. 157). En este sentido, el carácter transitorio de la interpretación musical en directo hace que ésta se valore como única e irreproducible.

Para refutar esta argumentación Juan Benet va a dejar al descubierto la parcialidad de los lugares de la cualidad mediante tres contraargumentos: 1) si '*lo único*' es inva-

riable, la invariabilidad, sin embargo, puede ser considerada negativa en una sociedad marcada por el progreso tecnológico («Aparte de que semejante opinión tiene un carácter retrógrado y queda invalidada por un creciente progreso tecnológico frente a un canon invariable...»). 2) Es imposible determinar los perfiles nítidos de la interpretación perfecta, pues en materia sonora siempre habrá una gradación («...aparte de que si se trata de comparar dos sustancias sonoras diferentes nunca será una plenamente deficitaria respecto a la otra...»). 3) 'Lo único' está asociado a 'lo infrecuente', pero esta condición reduce el número de posibilidades de que se dé tal singularidad («...aparte de que la calidad del intérprete y de la interpretación con que se graba un disco sólo se puede ofrecer en un número muy limitado de conciertos...»); este último argumento se refuerza con una *cita de autoridad* que subraya de nuevo las ventajas de la tecnología: «...aparte de que (como un día nos dijo Rubinstein a un grupo de amigos, en el curso de un recital privado), gracias a la posibilidad de obliterar y soldar fragmentos correctos, en el disco se eliminan los errores en que incurre el más impecable ejecutante...». Estos tres argumentos conducen, sin embargo, a una ironía, pues después de refutar los tópicos asociados al lugar de la cualidad, el propio Benet aplica este lugar precisamente a lo que quiere defender, la música en disco:

[5] ... aparte de todo eso está el hecho evidente (y con frecuencia olvidado) de que algunas conservas son muy superiores a los productos naturales y que la industria del envase puede ser una operación cultural muy refinada y exigente en cuanto mejore para la medida del hombre a la tosca naturaleza. Nada más fácil para replicar a la metáfora del espárrago con la metáfora del vino, y a esto añadiré, contra la opinión de muchos, que un disco o una cinta bien cuidados y mantenidos no hacen más que ganar con el tiempo y el uso (p. 13).

Creemos que este ejemplo constituye una buena prueba de cómo los lugares comunes son, tal como los ha entendido la tratadística retórica clásica, un arsenal de categorías vacías de donde se pueden extraer argumentos útiles tanto para probar como para refutar. Esta doble potencialidad se debe a que se fundan en lo posible, es decir, en aquello que expresa no lo verdadero, sino *lo que puede ser* verdadero, dentro del ámbito contingente de las acciones humanas. Por tanto, aunque su valor probatorio está fijado por la aceptación del interlocutor, pueden someterse a una *interpretación*, en la que el emisor los adapte a sus propias necesidades argumentativas; en este caso, Juan Benet ha interpretado un mismo tópico, el de la calidad, desde otro punto de vista, al servicio de su propia argumentación. Queda así claro que la argumentación basada en lugares comunes no está fundada en la evidencia, sino precisamente en la ambigüedad de éstos y en la posibilidad de interpretarlos y de aplicarlos de maneras diferentes; el acuerdo que despiertan no implica, por tanto, un acuerdo sobre su aplicación o concretización.

El parágrafo [6] es un resumen de lo dicho y la enunciación de un nuevo punto de vista respecto a las ventajas del disco: «...yo reputo que la superioridad del dis-

co sobre el concierto es de carácter estético o artístico; es decir, que el producto que suministra el disco es más estético que el que ofrece la interpretación directa, sea cual sea ésta» [6]. Esta opinión personal es argumentada en los parágrafos siguientes a partir de lo que Perelman ha llamado *enlaces de coexistencia entre el acto y la persona*, que es un tipo de argumentación basada en la estructura de lo real (TA, § 68-69). Frente a la opinión más común que hace indisoluble el vínculo entre el intérprete y su interpretación musical, Juan Benet afirma lo contrario: «La gran ventaja del disco es que conserva la interpretación y suprime al intérprete» [7]. Según Perelman y Olbrech-Tyteca, los enlaces de coexistencia unen realidades de nivel desigual, de las que una es más fundamental o explicativa que la otra. El enlace entre la persona y sus actos no constituye una relación necesaria, sino que está sujeto a interpretación. En este sentido, la persona aparece como una entidad estable y permanente, por encima de sus actos, que serán considerados, o bien transitorios, circunstanciales, o bien indicios reveladores del carácter de la persona. Juan Benet apoya su argumentación precisamente entendiendo como negativa la influencia de la persona en sus actos, devaluando a aquélla respecto a éstos:

[7] ... Para empezar, me permito señalar que todo intérprete del drama musical es, por lo general, un mal actor que con su actuación no hace –incluso el más comedido y elegante solista– sino empañar una audición que encomendada a gestos y palabras pierde buena parte de su poder para transportar la mente a un terreno donde no se den otras condiciones sensoriales que las de la música y en el que no existe otro conductor que el propio objeto de arte (p. 14).

Se distingue así la música en esencia, abstracta, simplemente interpretada (acto), del intérprete que la ejecuta (persona) y que inevitablemente la condiciona con su actuación en directo. Para reforzar su tesis, Benet acude a un *argumento por analogía* y después se detiene en describir al intérprete como un mal actor que además recaba del espectador una atención suplementaria.

[7] ... La música en presencia del intérprete es algo parecido al cuadro en presencia del guía del museo del que el observador puede prescindir, sin duda, pero a costa de un esfuerzo supletorio para evitar sus molestias. Y si la personalidad del ejecutante hace imposible esa abstracción –como es el caso de los grandes divos musicales– peor todavía, porque entonces, por mucho que pretenda lo contrario el entendido, la atención que requiere la música se desdobla para dedicar una parte de ella a un acontecimiento absolutamente heterogéneo con ella. El intérprete es mal actor, cuando no grotesco, sus gestos banales y grandilocuentes nunca se acordarán a la sutilidad de la melodía, y lo menos que debería pedir de él es que interprete moviendo sólo los miembros que requiere el instrumento. Pero no, el intérprete no puede evitar transmitir con el gesto la experiencia por la que está pasando su alma. Y ese gesto, siempre, siempre es desafortunado (p. 14).

La *analogía* ha sido rechazada como prueba válida por el pensamiento empirista, que la reducía a una semejanza de índole menor; sin embargo, Perelman ha subrayado su valor argumentativo por que puede hacer «que prefiramos una hipótesis en lugar de otra» (TA, § 82). La analogía consiste en una similitud de estructuras y su fórmula más general sería: A es a B lo que C es a D, siendo A y B el *tema* y C y D el *foro*; para que exista analogía, el tema y el foro deben pertencer a campos diferentes, que es precisamente lo que ocurre en nuestro ejemplo: la música es al intérprete lo que el cuadro al guía del museo. La fuerza persuasiva de la analogía reside en las transferencias de valor que se derivan de la interacción entre el tema y el foro [269]. En el texto de Juan Benet, la eficacia de la argumentación por analogía estriba en la interpretación del foro, que transfiere al tema la condición de *lo prescindible*, con lo que se desvincula a la persona del acto. Hay que tener en cuenta además que el argumento por analogía es uno de los pocos que Aristóteles no considera dialéctico, sino puramente retórico [270]; su peculiaridadestá en que constituye una de las bases de la metáfora (*Retórica*, 1411a, 1 y ss.; *Poética*, 21). Quizá por esta razón el uso de la analogía ha sido considerado como uno de los rasgos más característicos de la argumentación ensayística; para G. Bueno Martínez, «la analogía –entendida como analogía entre diferentes esferas categoriales– es el procedimiento específico del ensayo y, casi diría, su procedimiento constitutivo (...). El ensayo no busca demostración, pero no por ello ofrece ideaciones arbitrarias. Teoriza, intenta formar una opinión, razonando, sobre todo, según la analogía. No sigue el orden científico, sino más bien el orden *de las cosas*, de las cosas articuladas en el espacio práctico humano» [271]. Aunque no creemos que la analogía tenga tanto protagonismo en el ensayo como le otorga el profesor Bueno Martínez, tal como se podrá comprobar en los análisis que vamos a desarrollar en este apartado, en general estamos de acuerdo en que la analogía es uno de los procedimientos que vinculan al ensayo con el ámbito de la poética, pues en realidad se trata más que de una prueba argumentativa, de una afirmación afectiva y estética para dejar constancia de lo que se quiere decir.

---

269. Desde un punto de vista estadístico, J. C. McCroskey y W. H. Combs han demostrado que los mensajes que contienen una analogía son más persuasivos que los que no la contienen, hasta el punto de contribuir más eficazmente al cambio de actitud en el receptor. Véase J. C. McCroskey y W. H. Combs, «The Effects to the use of analogy on attitude change and source credibility», en *The Journal of Communication*, 19 (1969), pp. 333-339.

270. Los otros son: la paradoja (XV), el argumento basado en el axioma de que la igualdad de los consecuentes remite a una igualdad de los antecedentes (XVII), el argumento por los contrarios (XVIII), el argumento que consiste en afirmar en el plano real lo que es una causa sólo posible (XIX), la acumulación de razones pertinentes, que podrían convertirse en enunciados de un entimema (XX). Estos argumentos pertenecen exclusivamente al ámbito de la Retórica, por lo que no figuran en las argumentaciones dialécticas recogidas en los *Tópicos*, ni en las listas de Cicerón y Quintiliano. Cfr. Aristóteles, *Retórica*, ed. cit., 1399a, 30-1400a, 1-4, n. 358, p. 440.

271. Cfr. G. Bueno Martínez, «Sobre el concepto de ensayo», cit., pp. 111-112.

La descripción amplificada e irónica que a continuación hace Juan Benet del protagonismo de los intérpretes musicales, que se niegan a ser prescindibles, culmina con una serie de interrogaciones retóricas o preguntas de las que no se espera respuesta por considerarla evidente según la situación del que habla. Como es sabido, este procedimiento constituye un poderoso instrumento de persuasión, ya sea como «medio patético o especialmente expresivo de la ilación del razonamiento», y entonces es una figura de la *elocutio* [272], ya sea como fórmula dialéctica para provocar dificultades insalvables a las argumentaciones del adversario. Mientras que la primera posibilidad predomina en la teoría de Teón (*Progym.*, 5) y en la sistematización de Quintiliano (IX, 2, 8), la segunda es la que defiende Aristóteles. Ambas posibilidades se encuentran en este razonamiento de Juan Benet:

[7] ... Y si eso es así para la más estricta representación del más estricto de los dramas musicales, ya se comprenderá bajo qué luz aparecerá el cuadro cuando se trata de un drama fastuoso al que el observador se acerque haciendo caso omiso de las predeterminaciones y las etiquetas impuestas por la tradición escénica. ¿Qué no tiene que hacer la música para superar el deplorable efecto inical de una Isolde de 120 kilogramos con una túnica blanca y largas trenzas de oro hilado o de un Pizarro de bayeta, rodeados de cartón piedra, yelmo de latón y un pueblo que corea y al unísono alza sus brazos para celebrar el triunfo de la inocencia? Me pregunto: ¿existe algún artículo de la tan cacareada cultura artística europea que de peor manera responda a su fama como el drama musical? Pues una de dos: o el drama musical es exclusivamente música –que es lo que suministra el disco– que para llegar al público tiene que aceptar –no se sabe muy bien por qué– su torpe mestizaje con los otros elementos dramáticos, o es música combinada con otras cosas para constituir una resultante en la que, en diversas proporciones, todos los elementos tienen importancia. Si lo primero, no sigamos hablando. Si lo segundo, ¿por qué todos los otros elementos tienen que ser de tan baja calidad? (pp. 14-15).

Las primeras interrogaciones tienen una función pasional: sirven para presentar de forma mucho más expresiva y convincente la propia opinión, pero también como base para introducir a continuación el *dilema*. Es éste un tipo de razonamiento disyuntivo en el que, tal como lo define P. Oléron, cada proposición de la disyunción conduce a la misma consecuencia. Su interés argumentativo reside en que parece abarcar todos los aspectos de la cuestión, cuando en realidad únicamente se tienen en cuenta dos. En el dilema, las dos situaciones evocadas son equivalentes, o sea, igualmente negativas (o positivas), si bien es posible descubrir en una de ellas un cierto matiz más negativo (o positivo) que la hace aparecer como un mal menor, de manera que a la hora de establecer una escala de evaluación, puede situarse por encima o por debajo de la otra [273]. En el texto de Juan Benet, las dos

272. Cfr. H. LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, cit., § 766.
273. Cfr. P. OLÉRON, *L'argumentation*, cit., pp. 40-41.

propuestas son negativas y el dilema queda sin resolver: la primera es reducida al absurdo y la segunda da pie a formular otra interrogación retórica. Esto es así porque ninguna de las dos permite la posibilidad de vindicar el disco, que es lo que el ensayista pretende con su argumentación.

El parágrafo [8] supone una especie de respuesta amplificada de uno a los aspectos implícitos en la última interrogación formulada: los elementos literarios de los dramas musicales. La argumentación se abre con una serie de valoraciones puramente personales y subjetivas acerca de la mala calidad de los libretos de ópera y se cierra con un *entimema* y una *sentencia*. El entimema es un razonamiento retórico cuasi lógico basado en la implicación; parte de opiniones admitidas y en su enunciado falta una de las premisas, precisamente aquélla de cuya evidencia no se está absolutamente seguro. Un entimema característico es aquél que parte de una proposición general para aplicarla a un caso particular; a esta forma responde el razonamiento de Juan Benet:

> [8] ... En un artículo que combina dos o más artes autónomas –como música y literatura, como pintura y arquitectura, como poesía y oratoria– no es fácil la paridad en calidad de los diversos elementos que la forman, y se diría que respecto a uno dominante, los otros no sólo han de reconocer su servidumbre para ponerse bajo sus órdenes, sino que han de procurar su voluntario rebajamiento a fin de que aquél ejerza su dominio sin ninguna clase de competencia colateral. No debe ser una casualidad repetida la mediocridad de los libretos por lo mismo que quien pone música a las canciones de Shakespeare o Machado suele contentarse con una melodía de paso, consciente de que no podrá remontar con su arte el pico donde se situó el clásico. Con una sola cosa buena basta, como decía el borracho a la camarera (pp. 15-16).

La precariedad del razonamiento entimemático, apoyado en el lugar común de la calidad, que interpreta *lo único* como superior a lo múltiple, hace que se necesite un refuerzo; de ahí que la argumentación se complemente con una comparación y con una sentencia. Como ya sabemos, el valor argumentativo de las sentencias o máximas estriba, según Aristóteles, en que ejercen sobre el auditorio la fuerza del decreto sancionador, pues se basan en una sabiduría comúnmente aceptada; se trata de afirmaciones *generales* con las que el autor verifica su opinión respecto a un caso *particular* (*Retórica*, II, 21, 1395a, 1-20) Cuando se sitúan al final de un entimema, tienen el carácter de reflexión conclusiva y su eficacia persuasiva radica en su capacidad de síntesis.

La argumentación hasta aquí desarrollada se complementa con el parágrafo [9], en el que se trata un caso excepcional dentro de la tradición musical europea, la música sacra, único ejemplo, según Juan Benet, en el que la unión de música e interpretación dramática no dan como resultado un conjunto mediocre. El autor acude para justificar su posición a lo que Perelman y Olbrech-Tyteca llaman *técni-*

cas para frenar los efectos de la interacción entre el acto y la persona (TA, § 71), en este caso porque existe una incompatibilidad entre lo que antes se ha dicho del intérprete y del texto de la representación lírica y lo que ahora se afirma de la música sacra. La primera técnica de frenado consiste en alegar el carácter excepcional de la música sacra frente a cualquier otra manifestación musical que combine literatura, música y actuación, con lo que se pretende evitar la posible refutación de su anterior argumentación. Como consecuencia, la segunda técnica de frenado estará orientada a justificar desde otro punto de vista por qué en este caso concreto no se considera perjudicial la influencia del intérprete y del texto sobre la interpretación musical. Las dos razones que ahora aporta el autor tienden a poner en el mismo plano, como un conjunto armónico, la esencia de la música con los otros dos elementos, el texto y la interpretación: hace de la representación del drama sacro un ritual y del texto sagrado una expresión de la palabra divina. Al situar ambos elementos en el plano de lo misterioso, de lo divino, quedan revalorizados y situados al mismo nivel que la misteriosa esencia de la música. Ambos argumentos son refrendados mediante ejemplos:

[9] Sospecho que en la tradición musical de Europa la única excepción de conjunto que supera la mediocridad dramática la constituye la música sacra, y no estará de más advertir que, entre otras, para ello concurren dos circunstancias sobresalientes: en primer lugar, porque Misas, Pasiones y Oratorios rara vez se representan y si se hace es con arreglo a un canon ritual cuya primera –y tal vez última– intención es encubrir el drama con el velo del misterio divino aun cuando del espectador se halle ausente ese especial estado de ánimo que impone todo acto de comunicación –hasta el más profano– con los poderes sobrehumanos. Y por otra parte –y tal vez sea lo más importante–, el texto del drama sacro, –cuyo argumento suele ser conocido– no llega al espectador como vehículo del drama, sino como expresión de la palabra divina que por sí misma contiene, con arreglo a las leyes, todo el contenido trágico anterior a la tragedia. La traición de Judas no tiene, ni mucho menos, el mismo contenido argumental que la delación de Scarpa, y lo mismo se puede decir del robo del anillo respecto al pecado original. Jesús es prendido por la traición de su discípulo, pero no muere por eso, sino por redimir el género humano, pues, de no ser así, el grande –el instrumento que cumple los designios de la divinidad– sería Judas y no Jesús. Dos veces grande, tanto por constituir el eje de la redención como por la mayor fuerza de un sacrificio que le hundirá en una ignominia más trágica que la gloria terrenal que conocerá su maestro (pp. 16-17).

El ejemplo aducido para probar lo dicho a través de un caso particular lleva a nuestro ensayista a una digresión respecto a las diferencias entre el drama romántico, que es una afirmación de la libertad del individuo, y el drama sacro, que es una tragedia equiparable a las de Eurípides porque en él todo elemento prefigura un

desenlace ya prescrito. Esta digresión tiene un carácter expositivo y explicativo más que argumentativo y, curiosamente, en ella se encuentra la clave para entender el título del ensayo. No vamos a detenernos en este parágrafo porque, aunque es muy interesante lo que en él se dice, supone una parada o paréntesis en el mecanismo de la argumentación.

Tras la extensa digresión sobre el drama sagrado, el parágrafo [10] se centra de nuevo en el drama musical profano, entroncando con lo dicho en el parágrafo [8]. En él se razona que la única justificación posible de su existencia «es el aprovechamiento sonoro de la voz humana o del hombre como instrumento musical», lo cual, sin embargo, no implica que «el discurso musical tenga que ser dramático», o sea, representado. Para justificar este punto de vista acude a un argumento de autoridad, la opinión del espectador, como antonomasia de la opinión común, de lo normal: «De hecho al espectador le importan una higa los discursos de los Papagenos, Sachs y Cía...». El autor busca el acuerdo del receptor apelando a los *hechos*, a lo que se supone que es la experiencia general, lo cual no deja de encerrar una ironía, que se desvela en las palabras que añade a continuación: «...y estoy por decir que el más privilegiado, aquel que más disfrutará, será quien los entienda sólo a medias; pues, de hecho, el drama musical acostumbra a ser tan elemental que resulta imposible no comprender nada en absoluto de él». La conclusión buscada por Juan Benet a través de esta argumentación aparentemente fundada en los 'hechos' es precisamente aquella que privilegie la música por encima de la palabra y de la representación, con vistas a defender las ventajas del disco: «...cuando –en fin– todo el discurso verbal desposeído de significación queda empastado en el orden armónico, se está en las condiciones óptimas para disfrutar del drama musical, la palabra desprovista de su valor primordial y la pieza literaria, en su totalidad, relegada a la función de mero soporte, poco menos que oculto, de la partitura, como el lienzo lo será del óleo o el papel de la prosa». Obsérvese que la persuasión se consigue sugiriendo al lector que esta propuesta es la más óptima para disfrutar verdaderamente de la música; además lo dicho se refrenda mediante *argumentos por analogía*, de gran eficacia persuasiva por su carácter evocador o concretizador. Este parágrafo [10] se cierra con un razonamiento de implicación cuasi-lógica: puesto que el lenguaje articulado (por su facilidad de intelección) siempre tiene el protagonismo cuando va acompañando a cualquier otra forma de expresión más sutil (primera premisa), cuando la palabra va unida a la música, ésta queda relegada a un segundo plano (segunda premisa). Por tanto, sólo se puede disfrutar de la audición directa de la música en el drama musical cuando se puede prescindir de la intelección de lo que dice el texto (conclusión).

Los parágrafos [8], [9] y [10] constituyen, en bloque, una especie de complemento argumentativo respecto a lo dicho en el parágrafo [7], que es donde se plantea el mecanismo argumentativo principal para vindicar la audición en disco frente a la música en directo. Por tanto, en el parágrafo [11] se vuelve a retomar la conclusión alcanzada en [7], que «el disco ha retirado al intérprete, conservando su

interpretación», con el fin de refrendarla ahora a través de la misma argumentación aplicada al arte literario. Así, de la misma manera que se hizo en [7], se busca de nuevo la ruptura del enlace de coexistencia entre el acto (la obra de arte) y la persona (el artista):

[11] El disco ha retirado al intérprete, conservando su interpretación, dije antes. Y pienso que la pervivencia del arte literario en nuestra cultura de debe en buena medida a esa retirada del artista, un personaje bastante incómodo que tras crear su obra de arte sólo sirve por lo general para desvirtuar y complicar el trato con ella. Si el arte se ha de fiar a la interpretación, estará sujeto a la variable conducta del intérprete que, aun cuando carezca de ese temperamento veleidoso y difícil que por lo general se le atribuye, nunca podrá competir con la pacífica disponibilidad y pasividad que ofrece una obra inerte, muda e invariable; por humilde que sea el artista siempre tendrá una voluntad y malo será que no tienda a imponer su carácter. Me resulta muy difícil creer que la inventiva y riqueza de pensamiento con que el arte literario ha amenizado la cultura europea hubieran sido las mismas de haber estado confiado al recital y no a la imprenta, y no tengo más que dudas acerca de la soportabilidad cotidiana de todo entretenimiento encomendado a la actuación de una persona (p. 21).

Como puede verse, Juan Benet argumenta destruyendo los vínculos que existen entre la persona y los actos que realiza; si, según una concepción tradicional del arte, el artista sirve de *contexto* más o menos permanente para que podamos entender con coherencia sus obras (que se consideran una expresión de su voluntad), Benet desvincula la creación artística de su progenitor y vindica el derecho de la obra a gozar de autonomía para ser interpretada libremente por el receptor, en una postura curiosamente cercana a las propuestas estructuralistas más radicales. Esa actitud tradicional, sostenida por la propia vanidad del artista, es entendida por nuestro ensayista como «un vestigio reducido y retrógrado de juglarismo» [12]. Y este es el asunto que desarrolla en el último parágrafo de la *argumentatio*, el [12], que se abre con la cita de un fragmento literario cuya anécdota alude al rechazo del juglar-intérprete. Como es costumbre en el ensayo, no se especifica ni el autor ni el texto del que procede, pues, cuando se utilizan citas como argumentos de autoridad, lo interesante no es su contenido, sino la interpretación que de él haga el ensayista. En el caso que estamos estudiando, la cita cumple una función estética, aunque sirve de apoyo para las apreciaciones que se hacen a continuación:

[12] «Hermano, si sois juglar –replicó la dueña–, guardad vuestras gracias para donde lo parezcan y se os paguen; que de mí no podréis llevar sino una higa». No me parece que el artista europeo –salvo raras excepciones– ha aceptado con buen talante tal despido ni su postergamiento tras su propia obra, y sea porque no sabe renunciar a su vocación de divo, sea porque el público exige tener algún contacto

con él, aunque sea esporádico y furtivo, lo cierto es que ha encontrado muchas formas de mantener un vestigio reducido y retrógrado de juglarismo (p. 21).

En la literatura, la liberación de la presencia del juglar ha venido propiciada por la difusión del libro impreso. El éxito que actualmente tiene esta forma de comunicación artística sirve a Juan Benet para desear que el intérprete abdique en favor de la música, y el disco tenga la función del libro. Para justificar este punto de vista se vuelve a hacer uso de la efectividad expresiva de la interrogación retórica y de la capacidad persuasiva del argumento por analogía. El acuerdo se busca en la experiencia del receptor como lector él mismo y en la tradición:

[12] ... Pero el público que acude sin reservas a la charla de Borges, ¿estaría dispuesto a tragarse la lectura de sus cuentos en una serie de recitales en el Palacio de los Deportes? ¿Es realmente posible hoy en día una forma literaria que no se suministre mediante papel impreso o se acceda a ella por otra vía que la lectura solitaria? Indudablemente el libro ha hecho posible algo más que una actividad del espíritu, y su larga tradición lo ha venido a convertir en un material con el que se puede hacer lo que se quiera; qué duda cabe de que el disco, tras exonerar al intérprete, tiene ante sí un futuro análogo (pp. 21-22).

Lo indecente y lo enfermo en el arte, de Robert MUSIL [274]

La *argumentatio* de este ensayo se manifiesta textualmente a través de los parágrafos [4] al [13], que organizan la justificación de la cuestión planteada en el parágrafo [3] del exordio, ya citado: «el arte puede no sólo representar lo inmoral y lo aborrecible, sino también amarlo». La argumentación se abre con la especificación de tres posibilidades para defender esta afirmación, que serán las que se desarrollarán a continuación:

[4] Doy por sentado al respecto que desde el punto de vista social existen con toda razón lo inmoral, lo aborrecible y lo enfermo –cosa que razonablemente no va a negarse, en general. Pero entonces sólo hay tres posibilidades para la afirmación antes establecida: o bien lo indecente y lo enfermo, representados por un artista, ya no lo son en absoluto. O bien, a excepción de los casos en que se representan para provocar un efecto de contraste, para ser denunciado, o cosas por el estilo, habría que aceptar que el amor que un artista siente hacia ello es distinto de lo que en este tema se exige como seriedad en la vida real (para ser más preciso, y no permitir ni por un instante que alguien pegue el cambiazo encorbatado y cuele al

274. Cfr. R. MUSIL, «Lo indecente y lo enfermo en el arte», en *Ensayos y Conferencias*, ed. de A. Frise, cit., pp. 13-18

pícaro o al exaltado como artista: que la suya es una seriedad artística). O bien lo indecente y lo enfermo tienen también en la vida, decididamente, su lado bueno.

[5] Las tres afirmaciones son correctas en cierto sentido (p. 115).

A continuación el proceso argumentativo se articula en tres bloques, en cada uno de los cuales se plantea y razona cada una de las tres posibilidades que existen para defender que lo inmoral puede ser representado artísticamente. La primera afirmación que se va a argumentar es que las cosas indecentes y enfermas, una vez que son representadas en el arte, dejan de ser indecentes o enfermas. Para justificar esta aserción el autor parte de una *disociación de las nociones*, que distingue la realidad objetiva, por un lado, de la representación o actividad creativa que conduce a la obra de arte (lo representado), por otro. Según Perelman y O.-Tyteca, los procedimientos de disociación suponen la reestructuración teórica de una determinada concepción del mundo, con el fin de evitar la incompatibilidad que nace de la confrontación de una tesis con otras (TA, § 89). Las disociaciones se plantean a través de una pareja de dos términos, el primero de los cuales alude a lo aparente, lo ilusorio, lo múltiple (Término I), y el segundo a lo real, lo auténtico, la unicidad (Término II) (TA § 90-91). En el caso específico que estamos comentando, la representación artística se correspondería con el Término II (lo auténtico o esencial) y la realidad con el Término II (lo aparente). Lo interesante de la argumentación no es, sin embargo, esta distinción, sino el mecanismo por el cual se quiere probar que «lo representado –no la representación, sino lo indecente y enfermo representado, ya no es ni indecente ni enfermo» [6]. Este mecanismo se va a articular a partir de una concepción específica de la esencia del artista y de las peculiaridades de su actividad creadora, concepción personal del autor que sin embargo se presenta como objetiva: «Es éste un postulado que, prescindiendo de toda cháchara de sacristía sobre la misión del artista, se sigue ya de una simple consideración desapasionada de las funciones específicas que hacen surgir la obra de arte» [6]. Para lograr la efectividad de la persuasión, las premisas en las que se intenta basar el acuerdo parten de lugares de la esencia, o sea, aquellos que sirven para conceder un valor superior a los individuos que mejor caracterizan o encarnan una esencia; en este caso, la esencia del *artista*. Robert Musil parte de la idea de que la esencia del quehacer artístico se aprecia en la necesidad imperiosa de representar las relaciones entre las cosas con el fin de conocer mejor alguna parcela de la vida real; por tanto, aunque las cosas reales sean indecentes, la relación representada no lo es, pues se trata de la representación única de un hallazgo:

[6] ... Sentir la necesidad de representar (artísticamente) significa no tener ninguna necesidad acuciante de satisfacción directa, aun cuando hubieran sido ansias de la vida real quienes hubiesen empujado a ello. Representar algo significa representar sus relaciones con otras cien cosas diferentes: porque objetivamente no es posible de otro modo, porque hay algo que sólo así se puede hacer

entender y sentir...lo mismo que también el entendimiento científico surge sólo mediante una actividad de comparación y relación, igual que surge cualquier comprensión humana. Y aunque esas otras cien cosas fueran, una vez más, indecentes o enfermas: las relaciones no lo son, el hallazgo de esas relaciones no lo es jamás (p. 15).

La *analogía* entre el quehacer relacional del artista y el del científico sirve para establecer después una generalización a «cualquier comprensión humana» y ubicar así la actividad del artista dentro del ámbito de *lo normal*. Pero este argumento por analogía se prolonga amplificado en el parágrafo [7], que es donde alcanza toda su efectividad persuasiva gracias a que se valoran los efectos positivos que de ambos quehaceres se derivan:

[7] No de otra manera sucede en la ciencia; en los libros científicos se encuentra de todo, indecencias anodinas y perversidades anatómicas cuyo aspecto interno casi no se puede ya recomponer a partir de los elementos de un alma sana; si uno no se deja engañar por enfoques tan enmascaradores como la compasión, la obligación social o la máscara de salvador del médico que nos lanza sus guiños, el interés por esos procesos es un interés directo, que busca conocimiento. Y también el arte quiere saber; representa lo indecente y lo enfermo mediante sus relaciones con lo decente y lo sano, y esto no significa sino que así amplía su saber acerca de lo sano y lo decente (p. 15).

Estamos ante un *argumento pragmático*, que es aquel que valora un acto, un suceso, una regla, etc., en función de sus consecuencias favorables o desfavorables (TA, § 62). En nuestro ejemplo, el arte, como la ciencia, se valoran porque aumentan el conocimiento de la realidad. La base del argumento pragmático es un tópico o una noción universalmente admitida, que no necesita una justificación ulterior; en la argumentación de Musil, se parte del valor que en la cultura occidental tiene todo lo que implique un incremento del conocimiento.

El parágrafo [8] es una exposición pormenorizada de lo que es la experiencia del artista ante la realidad: en una primera fase, las complejas relaciones que la mente de éste establece entre las cosas reales pueden ser simplemente representadas, pero el proceso es todavía incomprensible. Sólo cuando además se comprende, «esa totalidad es el objeto representado, y el efecto purificador del arte que desensualiza automáticamente debe fundarse en ello (...). Lo que en la realidad sigue condensado como en una gota ardiente se ve aquí disuelto, disperso y entreverado; bendito, humanizado».

Siguiendo el camino iniciado con la comparación entre el artista y el científico, la argumentación del parágrafo [9] se basa de nuevo en una *disociación de las nociones*, que opone la actitud del científico ante la realidad (Término I) a la experiencia del artista (Término II):

[9] Desde luego, el arte no representa de una manera conceptual, sino sensual, no lo general, sino el caso particular, en cuyo complejo acorde resuenan inciertas notas generales, y mientras que, ante un mismo caso, un médico se interesa por las relaciones causales de validez general, el artista se interesa por un contexto individual de sentimientos; el científico, por un esquema sintetizador de lo real, el artista, por la ampliación del registro de lo que aún es posible interiormente, y por ello el arte no es tampoco sensatez jurídica, sino otra muy distinta. No expone las personas, emociones y sucesos a los que da forma desde todos sus costados, sino unilateralmente. Amar algo como artista significa así verse estremecido no por su valor o su falta de valor último, sino por un aspecto que se abre de repente; en donde tiene algún valor, el arte muestra cosas que muy pocos han visto todavía. Es conquistador, no pacificador (p. 16).

Esta definición de lo que consiste, para el autor, la tarea del artista es la que sustenta la segunda afirmación respecto a la presencia de lo indecente en el arte: el verdadero artista, por su esencia, ve «aspectos valiosos e interrelaciones en sucesos ante los cuales se horrorizan los demás» [10]. Musil menciona la posible postura de la parte contraria a su tesis, postura que se apoya en un *argumento por la superación*, que consiste en exagerar un hecho o un valor para mostrar su lado execrable (TA, § 67); en este caso, y a partir de lugares de *lo normal*, lo *evidente*, el oponente condenará como enfermo y monstruoso a quien analiza conductas consideradas anómalas. A su vez, como por debajo de la noción de *normalidad* se sobreentiende el lugar de la cantidad, pues la mayoría identifica lo frecuente con lo habitual [hasta tal punto que, como señalan Perelman y Olbrechts-Tyteca, el paso de lo normal a lo normativo parece evidente (TA, § 22)], se desconfía, como consecuencia de cualquier situación excepcional, en este caso, la del artista:

[10] ... En la mayoría de los choques entre arte y opinión pública, o bien no se reconocen esos valores, o bien, lo que es el caso típico, sucede que ya el mero intento de conocerlos se ve rechazado por temor a las circunstancias en que se alcanzan. Se le hace saber al artista que la impresión que analiza no forma parte de ningún hombre sano, que es algo asqueroso se mire por donde se mire (p. 16).

Para refutar el argumento por la superación, Perelman y Olbrechts-Tyteca aconsejan que se subraye que es imposible sostener indefinidamente una determinada posición, pues se aboca a un absoluto, a una incompatibilidad o al ridículo (TA, § 67, pp. 445-446). En su ensayo, Robert Musil opta por poner al descubierto los casos de *incompatibilidad* entre los juicios de valor de la mayoría y la naturaleza real de las cosas. Acude primero a la ironía: «...Y para enfrentarse a esto, tras recordar modestamente que a pesar de todo la evidencia siguió aferrándose durante largo tiempo a la rotación del sol en torno a la tierra...» [10]. Esta ironía, que constata el ridículo nacido de la incompatibilidad entre una cualificación y una rea-

lidad percibida, se refuerza con el razonamiento cuasi-lógico que pretende «emprender la lucha contra el fundamento último de esas contradicciones» [10]. Según Perelman y O.-Tyteca, tanto la contradicción como la incompatibilidad son argumentos cuasi-lógicos, es decir, argumentos comparables a los razonamientos lógico-formales, pero sólo aparentemente: se diferencian en que «mientras que la contradicción entre dos proposiciones supone un formalismo, o al menos un sistema de nociones unívocas, la incompatibilidad siempre es relativa a circunstancias contingentes, ya estén éstas constituidas por leyes de la naturaleza, acontecimientos particulares o decisiones humanas» (TA, § 46, p. 308). Teniendo esto en cuenta, podemos decir que lo que Musil llama contradicciones son, en realidad, incompatibilidades.

[10] ... no queda ya cosa mejor que hacer que ésta: emprender la lucha contra el fundamento último de esas contradicciones, y defender la teoría de que en esta época, que tanto se angustia con la decadencia y la salud, la frontera entre salud y enfermedad anímicas o entre moral e inmoral se busca en términos geométricos demasiado bastos, como una línea a definir y respetar (y cualquier acción debería estar o bien a un lado o bien al otro), en lugar de reconocer que no existe ningún veneno anímico que lo sea así sin más, sino sólo efectos venenosos de alguna desproporción funcional en uno u otro de los componentes de la mezcla anímica –con lo cual no es menos repugnante el enfermar por un exceso de lo bien visto que de lo contrario–; y que cada acción, cada sentimiento, cada deseo, cada línea de interés –o como quiera que se enumere cuanto se suele sacar a colación para hacer sospechoso de minusvalía anímica a un poeta y sus figuras– puede ser de por sí tan sano como enfermo, que hay lugares tan enfermos como esos en cualquier alma sana, y que la decisión sólo se puede referir a la totalidad, a relaciones de cantidad, de superficie, peso, tensión, valor u otras igual de complicadas entre elementos particulares que hoy se distinguen como sanos o enfermos, y que no podrían tener tal significado de una vez por todas, sino solo en cada caso y según sus afectos en el caso particular de un alma particular.

La incompatibilidad que Musil subraya se produce cuando a la rigidez de los criterios morales de la opinión común (definida en términos geométricos y lugares de la cantidad) se opone la realidad del hombre y de las cosas, mucho más relativa y flexible. El argumento que se utiliza para probar esta relatividad se basa en las *relaciones cuasi-lógicas entre la parte y el todo*: lo que se afirma para el todo no vale para la parte [275].

Hecha esta salvedad, el tercer argumento que Robert Musil esgrime para justificar su punto de vista se apoya en una modificación o ampliación del sentido de la noción de *lo normal*. Da por sentado que «no existe perversidad o inmoralidad alguna que no tenga por así decir su correlativa salud o moral»; la razón es que

275 Para éste argumento, véase Aristóteles, *Tópicos*, II, 4, 111a 33 y ss.; Cicerón, *Tópica*, V, 26-27; o Quintiliano, *Institutio Oratoria*, V, 10, 55 y ss., aunque reproduce la doctrina ciceroniana.

«toda perversidad puede representarse. Se deja representar porque se estructura a partir de lo normal, pues en otro caso su representación no sería comprensible». Las premisas de este razonamiento se basan en acuerdos propios de un grupo social particular, el de los artistas, con el fin de hacerlo extensible a auditorios más amplios: *lo normal* es entendido aquí como lo posible, en el sentido que Aristóteles da a la mímesis de acciones verosímiles: sólo lo posible es representable:

[11] ... Así como la desensualización de la representación se basa en esa actividad de estructuración, el efecto humanizador del modelo se basa en la posibilidad de representación. Pero al igual que en esa estructura resultante pueden contenerse además elementos valiosos en puntos decisivos, también puede haberlos en su valoración. Esta es la clave de la combinatoria que hace posible la comprensión y el amor artístico también hacia lo perverso e inmoral (p. 17).

Pero además de representable (pues está en la realidad), lo perverso e inmoral puede ser amado, aunque únicamente «en relación a una imagen intelectualizada, o como diría un químico, «enriquecida»» [12]. Esta afirmación implica que la manera de delimitar la presencia en el pensamiento de lo moral y lo inmoral debería hacerse con criterios más amplios, o sea, no meramente en términos de salud/enfermedad. Este punto de vista se justifica mediante *argumento por el ejemplo* que, como sabemos, es un procedimiento retórico para probar un caso particular a partir de otro caso particular a través del eslabón implícito de lo general. En nuestro texto, Musil pretende hacer ver, mediante un *argumento por comparación*, que si en el caso de los asesinos sexuales se reconocen varias posibilidades para explicar su actitud, cuanto más no han de reconocerse para los artistas; la fuerza persuasiva del ejemplo deriva de la relación entre lo mayor y lo menor.

[12] ... De manera que, si bien es cierto que no se debe negar la existencia de lo inmoral y lo enfermo, en el terreno del pensamiento no obstante se debe considerar que los límites tendrían que establecerse de otro modo. Con un ejemplo: se tendrá que reconocer que un asesino sexual puede ser un enfermo, que puede ser sano e inmoral, y que puede ser sano y moral; tal cosa ya se hace con los asesinos sin más (p. 17).

En el último parágrafo de la *argumentatio* se presenta indirectamente la conclusión o punto de vista defendido por el autor, así como las dificultades que tal perspectiva implica. Para expresar la conclusión Musil se sirve de la aplicación del *argumento por el tercio excluido*, que consiste en reducir las soluciones del debate a dos; ridiculizada del adversario, la propia aparece como la única posible (TA, § 56, p. 370):

[13] Desde el momento en que hay valores que llegan a madurar gracias a un arte que no elude reconocerlos, es indigno y cobarde ensañarse con él. Nadie abordará ese terreno si no hay en él determinados valores que le atraigan, pero esa perspectiva de panadero orondo, con su arte alemán sano a cualquier precio, es muy estrecha. (p. 17)

Esta vindicación de la potencialidad del arte para representar la realidad en su totalidad, incluso aquellos ámbitos más desagradables y desconocidos, tiene sus peligros, que Musil no se guarda de mencionar: si bien hay deseos en la vida que sólo se pueden «tratar de realizar a través del arte» [13], cabe la posibilidad de que, o bien tales intentos no sean obras de arte sino locuras de un enfermo, o bien que «el público no capt[e] más que el tema en bruto». Es éste un *argumento por el sacrificio*, que consiste en mencionar el sacrificio que se está dispuesto a sufrir para obtener cierto resultado (TA, § 58); su efectividad está en función del valor que se haya atribuido al objeto por el cual se consiente el sacrificio, en este caso, el arte. Se trata de un argumento que busca el acuerdo en lugares de lo preferible y que necesita ser reforzado: Musil lo hace a través de una *analogía* entre el arte y la ciencia, con la intención de subrayar la importancia del fin por encima de los posibles defectos: «También la ciencia tiene su séquito de merodeadores intelectuales, y no por ello va a ser prohibida cuando se difunda más aún que en la actualidad entre el pueblo –camino que la ciencia ya está encarando–. Lo que se hace por ella debe hacerse también por el arte: cargar con los desagradables efectos secundarios mencionados por mor del fin principal, además de quitarles importancia acentuando lo asombroso del mismo» [13]. De esta argumentación se saca una conclusión o apreciación general de carácter polémico, cuya vocación persuasiva se asienta en lugares de la cualidad (cuando la mayoría los asocia con el valor del progreso): «Pues se debe reformar hacia adelante y no hacia atrás, las enfermedades sociales, las revoluciones, son evoluciones bloqueadas por la estupidez conservadora» [13].

La argumentación de Robert Musil ha tenido como telón de fondo la relación entre la tendencia de la mayoría a continuar en lo normal, lo habitual, y su confrontación con lo nuevo. Como el miedo a la innovación es casi universal, pues forma parte de la inercia psíquica de los hombres, no suele necesitar justificación; lo que sí hay que explicar o, al menos reinterpretar, es todo aquello que suponga un cambio. En este ensayo se ha intentado justificar la presencia de lo anómalo e infrecuente en el arte teniendo en cuenta precisamente esta inercia de la mayoría. Para ello presenta las nociones del auditorio como rígidas e inmovilistas, lo que las hace fácilmente refutables por trasnochadas e inútiles, y las suyas propias como ágiles y maleables, lo que las hace adaptables a cualquier situación nueva.

Los golpes a la puerta en Macbeth, de Thomas DE QUINCEY [276]

Como ya hemos dicho, la superestructura argumentativa de este ensayo carece de narración, pues el autor presupone que el lector conoce la obra teatral de Shakespeare y la escena que en ella ha dado pie a la reflexión. Por tanto, lo que hay que tener

276. Cfr. TH. DE QUINCEY, «Los golpes a la puerta en *Macbeth*», en *Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos*, ed. cit., pp. 264-269.

en cuenta para la argumentación son los puntos de partida que han sido presentados en el último parágrafo del exordio [3] y que se pueden sintetizar diciendo que, para De Quincey, la simpatía del artista no se debe dirigir hacia el asesinado, como hace el resto de la gente dejándose llevar por un instinto natural pero innoble, sino hacia el asesino. Esta opinión no busca el asentimiento de cualquier auditorio, sino de un determinado tipo de lector, aquél que puede ser persuadido a través de lugares de la cualidad, que hacen del poeta un ser diferente y superior al resto del vulgo. Tomando como premisa estos lugares, De Quincey justifica que el artista se interese por el asesino como *fin* en sí mismo y rebaje al asesinado a un simple *medio*; la razón está en el atractivo psicológico que puede suponer para el arte la personalidad del asesino. Estamos de nuevo casi ante el mismo argumento que defendiera monográficamente Robert Musil en el ensayo anterior. Tras asentar las premisas del acuerdo, De Quincey pasa a la argumentación propiamente dicha, que se manifiesta textualmente a través de un único parágrafo [4] y se va a centrar en la explicación de las razones por las que Shakespeare introduce unos golpes en la puerta cuando Lord y Lady Macbeth acaban de matar al rey Duncan. Para De Quincey, lo que el dramaturgo británico se proponía era «hacernos sentir que la naturaleza humana –es decir, la divina naturaleza de amor y compasión que está en el corazón de todas las criaturas y muy rara vez desaparece por completo en el hombre– se había acabado, desvanecido, extinguido y que ocupaba su lugar la naturaleza diabólica» (p. 267). Para ello introduce los misteriosos golpes. Esta explicación personal y subjetiva, que es la conclusión que Thomas de Quincey da al misterio, ha de ser argumentada para persuadir al lector de su verosimilitud o credibilidad. La justificación empieza buscando el acuerdo en la propia experiencia del lector:

> [4] ... Si el lector ha estado presente alguna vez que su mujer, su hija o su hermana fueron víctimas de un desmayo, habrá observado quizá que el momento más impresionante de la escena es aquel en que un suspiro o un ligero movimiento anuncia que la vida suspendida vuelve a comenzar. O bien, si se ha encontrado en una vasta metrópoli el día en que se sepultaba a un ídolo de la nación en medio de pompas funerales, si acaso recorrió los lugares que antes atravesara el cortejo y sintió vívidamente, en las calles silenciosas y desiertas y en el diario quehacer abandonado, el interés profundo que embargaba el corazón del hombre; si de pronto escuchó el sonido de ruedas que al alejarse rompían la quietud mortal, anunciando que se disolvía la visión transitoria, habrá comprendido que en ningún momento el sentido de la suspensión y pausa completas de todas las ocupaciones humanas fue tan pleno y emocionante como en el instante en que cesó la interrupción y se reanudaron súbitamente las actividades de la vida humana (p. 268).

Estas hipotéticas situaciones, que suponen una implicación afectiva, sentimental e incluso estética por parte del receptor, hacen la función de una *argumentación inductiva por el ejemplo*, es decir, son casos particulares a partir de los que se pre-

tende obtener una conclusión general, que en este caso es la siguiente: «Toda acción en cualquier sentido se expone, mide y aprecia mejor por reacción». Pero a su vez, y como es propio de la inducción retórica, esta generalización es aplicada a un caso concreto: el misterioso episodio en *Macbeth*:

[4] ... Ahora apliquemos esto al caso de Macbeth. Como he dicho, debían expresarse y hacerse patentes la retirada del corazón humano y el ingreso del corazón diabólico. Ha surgido otro mundo; los asesinos quedan apartados de la región de las cosas humanas, los propósitos humanos, los deseos humanos. Se transfiguran. *Lady* Macbeth existe «sin sexo», Macbeth olvida que nació de mujer, ambos cobran figura de demonios y de pronto el mundo de los demonios se manifiesta. ¿Cómo comunicarlo, cómo hacerlo palpable? Para que surja un nuevo mundo, este mundo tiene que desaparecer durante algún tiempo. Los asesinos y el asesinato deben estar aislados –separados por un océano interminable de la marea y sucesión ordinaria de lo humano– encerrados bajo llave en una celda profundísima; hemos de advertir que el mundo de la vida cotidiana se ha detenido súbitamente, duerme, entra en trance, sufre la tortura de la rueda hasta llegar a un atroz armisticio; el tiempo debe ser aniquilado, abolida la relación con las cosas exteriores: todo ha de caer ensimismado en un hondo síncope y suspensión de la pasión terrestre. Por eso cuando el acto se ha cumplido, cuando se ha consumado la obra de las tinieblas, el mundo de las tinieblas pasa como una procesión en las nubes; se oyen los golpes a la puerta, anuncios sonoros de que la reacción ha comenzado; lo humano refluye sobre lo diabólico; el pulso de la vida golpea de nuevo; al reanudarse los usos del mundo en que vivimos nos damos cuenta por primera vez del horrible paréntesis que los suspendiera (pp. 268-269).

La argumentación de este parágrafo explicativo se funda en una *disociación de las nociones*: el concepto más o menos unívoco de realidad se desdobla en dos: el mundo cotidiano, que se correspondería con el Término II (asociado a lo concreto, lo objetivo, lo razonable), y el mundo diabólico o mundo de las tinieblas, que habría que relacionar con el Término I de la disociación (relacionado a lo subjetivo, a lo mágico, a lo imprevisto). Se trata, por tanto, de una argumentación que será más efectiva ante aquel lector que admite la potencialidad estética de esta disociación de la realidad en dos mundos, como vía de acceso al mundo del sueño y la imaginación para superar el yugo de la existencia cotidiana.

Aproximación a la tauroética, de Fernando SAVATER [277]

La *argumentatio* de este ensayo ocupa los parágrafos [4] al [8] y se divide en dos bloques, cada uno dedicado a argumentar las dos cuestiones en que el autor

277. Cfr. F. SAVATER, «Aproximación a la tauroética», en *Humanismo impenitente*, cit., pp. 151-162.

divide en el parágrafo [3] el problema ético de la fiesta taurina, objeto de la reflexión ensayística: a) Sobre «si pueden condenarse moralmente las corridas de toros» ([4]-[6]); y b) Sobre «si tal ritual puede ser tenido por bárbaro y recusado como tal» ([7]-[8]). El razonamiento en torno a la primera cuestión se abre con el establecimiento previo de los límites del marco dentro del cual se va a tratar el asunto; dicho marco es el de la Ética y, tanto para el lector profano como para el que no conoce la postura filosófico-ideológica del autor, se hace una breve introducción respecto a determinados conceptos básicos, con el fin de asentar los puntos de partida de la argumentación. Así, el autor define lo que entiende por actos moralmente buenos, distingue la ética de la piedad y delimita el terreno de esta disciplina humanística:

> [4] Tengo por moralmente buenos los actos humanos (es decir, voluntarios y pasablemente conscientes) que pretenden contribuir a la autoafirmación, reconocimiento y salvaguardia del hombre por sí mismo. *Autoafirmación* quiere decir: conservación y disfrute del ser propio; *reconocimiento* quiere decir: conciencia consecuente de que la humanidad proviene del intercambio comunicativo con los semejantes; *salvaguardia* quiere decir: protección solidaria y recíproca sin exclusiones de quienes compartimos el mismo destino vital. Al conjunto de estos requisitos he llamado en otro lugar «amor propio», pero no me importaría verlo designado como «egoísmo racional». El amor propio supone la asunción individual de ese *afán de inmortalidad* –es decir, plenitud garantizada institucionalmente de vida significativa– que constituye el objetivo primordial de todas las culturas y sociedades. La ética así entendida es un propósito y también una obligación del hombre para con los hombres, distinta de la *piedad* que puede profesar hacia otros elementos o manifestaciones no personales del cosmos en que vivimos. En este sentido, la ética es sin duda una forma de discriminación activa entre lo que es humano y lo que no lo es: la moral no es una actitud de reverencia general del hombre ante el universo, sino una disposición audazmente unilateral y universal a favor del hombre dictada en la intimidad de su propia voluntad libre por el hombre mismo. Generosas vaguedades del tipo «hay que respetar todo género de vida» o «es malo infligir dolor a cualquier ser sensible» son afirmaciones que pertenecen a creencias religiosas pero no a la moralidad autónoma y humanista en cuanto tal (pp. 155-156).

Es esta introducción predominan las *definiciones*, que según Perelman y O.-Tyteca son un modo cuasi-lógico de argumentar cuando no pertenecen a un sistema formal en el que el *definiens* y el *definiendum* queden identificados. Mientras que la mayoría de los lógicos consideran las definiciones como arbitrarias y convencionales, por lo que no se pueden probar ni refutar o someter al criterio de verdad o falsedad, Perelman las considera un procedimiento argumentativo porque se pueden encontrar definiciones distintas de un mismo término (TA, § 50). En el texto que

estamos analizando, las definiciones de Savater son *descriptivas*, es decir, señalan cuál es el sentido dado a una palabra o noción en un ámbito concreto [278]; su función argumentativa se descubre en la pretensión del autor de que las definiciones influyan y orienten el ulterior desarrollo argumentativo [279]. Una vez establecidas las definiciones, se aplican a la cuestión concreta que se está debatiendo, con el fin de que sirvan para refutar la opinión del contrario. Para ello, y en primer lugar, Savater divide el todo («hablar de los derechos de los animales») en partes; el análisis de una cuestion (por la que se resuelve el género en sus partes y éstas en los individuos que contienen) constituye un *argumento de partición*, cuya efectividad persuasiva reside en que parece que las especies de la división preexisten a la argumentación y carecen de ambigüedad, lo que normalmente no ocurre [280]. Esta forma de presentar una tesis da lugar, según Perelman y O-Tyteca a la figura argumentativa de la *presencia* (TA, § 56):

[4] ... Desde este punto de vista, hablar de los «derechos» de los animales (o de los de las plantas, o de los de las estrellas...) es incurrir en uno de estos dos tipos de disparate ético. El primer tipo, al que pudiéramos llamar «disparate franciscano», cree que todos los seres animados del universo (o también los inanimados, si uno quiere ir un poco más lejos por el mismo precio) poseen por naturaleza idéntico tipo de derechos para no ser utilizados de forma meramente instrumental al que los hombres reconocen mutuamente; el segundo, al que pudiéramos llamar «disparate positivista», opina que nadie tiene derechos por su propia naturaleza hasta que le sean otorgados por alguien, por lo que tan portadores de derechos pueden ser nuestros semejantes como los virus o las alcachofas (p. 156)

Y, en segundo lugar, las definiciones iniciales sirven para poner al descubierto la incompatibilidad implícita en la afirmación que se quiere refutar: la noción de *derecho* es incompatible con la de *animal* (o cosa inanimada), por lo que su uso, aplicado a los

278. Perelman y O.-Tyteca recogen cuatro tipos de definiciones según la clasificación propuesta por A. Naess: 1) *Definiciones normativas*: «indican la forma en que se quiere que se utilice una palabra. Esta norma puede resultar de un compromiso individual, de una orden destinada a los demás, de una regla de la que se cree que todo el mundo debería seguirla» 2) *Definiciones descriptivas*: «señalan cuál es el sentido concedido a una palabra en cierto ambiente en un momento dado». 3) *Definiciones de condensación*: «muestran los elementos esenciales de la definición descriptiva». 4) *Definiciones complejas*: «combinan, de forma variada, elementos de las tres clases precedentes». Cfr. A. Naess, *Interpretation and Preciseness. An contribution to the theory of communication*, Oslo, Dybwad, 1953, cap. IV, cit. por CH. Perelman y L. O.-Tyteca, *Tratado de la argumentación*, cit., p. 329.

279. El argumento por la *definición* es tratado por Aristóteles en: *Retórica* 1398a,15-28; *Tópicos*, I, 15, 107a, 36b5 y II, 2, 109b13 y ss. Aparece igualmente razonado en Cicerón, *Topica*, V, 26; VII, 32 y *De Inventione*, II, 17, 53-56; y Quintiliano, *Institutio Oratoriae*, V, 10, 36.

280. El análisis o *partitio*, por el que se resuelve el género en sus especies y éstas en los individuos que contienen, aparece razonado como fuente de argumentaciones retóricas en Aristóteles (*Retórica*, 1398a, 30-39; *Tópicos*, II, 2, 109b 13-29), Cicerón (*Tópica*, V, 28 y XXII, 83; *De Oratore*, II, 39, 165), y Quintiliano (V, 10, 55).

animales, es «una engañosa analogía». Además, para evitar la contrarréplica, Savater adapta su argumentación a los casos que parecería que no se ajustan a la definición:

[4] ... Lo que se olvida ante todo en estos planteamientos es la inexcusable condición de *reciprocidad* que el reconocimiento de un derecho comporta: poseer un derecho supone la capacidad potencial de asumirlo como tal, no sólo para reclamarlo cuando falta sino también para admitir las obligaciones recíprocas que su disfrute implica. Fuera de esta posibilidad de relativa simetría (que sólo en el marco instituido de la comunicación previa a lo político que los romanos llamaron *humanitas* puede darse eficazmente) el uso de la voz «derecho» es sólo una engañosa analogía. En el caso del niño, del demente y del sumido en cualquier forma permanente o transitoria de inconsciencia es la admisión de la *virtualidad* aplazada o impedida por razones que el conocimiento de la especie explica lo que sigue justificando hablar propiamente de «derechos» (p. 156).

Savater acude para justificar su tesis al *argumento de reciprocidad* [281], a través del cual se pretende «aplicar el mismo tratamiento a dos situaciones que forman pareja»; la identificación que se hace de las dos situaciones se realiza de manera indirecta, o sea, haciendo intervenir la noción de *simetría* (a=b / b=a). Se trata de un argumento cuasi-lógico porque parece a la vez ser formal y estar fundamentado en la naturaleza de las cosas (TA, § 53). Curiosamente este argumento ha sido una de los pilares básicos en los debates en torno a la moral humana; según Perelman y O.-Tyteca, supone que «ni el individuo ni sus reglas de acción pueden aspirar a una situación privilegiada, que, por el contrario, lo rige un principio de reciprocidad, el cual parecer racional en tanto que cuasi-lógico» (TA, § 53, p. 345).

Al final del parágrafo [4] se retoma la definición de la noción de *derecho* con el fin de sintetizar la conclusión de la argumentación desarrollada. Ésta se prepara con una *analogía* que ridiculiza la opinión de la parte contraria. El papel del ridículo es muy importante en la argumentación (sobre todo si las opciones se reducen solamente a dos), pues la propia opinión aparece como la única posible. Según Perelman y O-Tyteca, una afirmación es ridícula cuando entra en conflicto con una opinión admitida, o cuando se opone a la lógica o a la experiencia; resulta muy eficaz si se utiliza contra los que se adhieren a dos tesis incompatibles sin esforzarse por suprimir esta incompatibilidad (TA, § 49). En el texto que analizamos, el ridículo sirve para subrayar precisamente la incompatibilidad subyacente a la exigencia de derechos para los animales:

[4] ... En el fondo, todo derecho no es más que la institucionalización de la disposición a ponerse *en el lugar del otro* y respetar en él lo que en uno mismo cada

281. Sobre este procedimiento, véase Aristóteles, *Retórica*, 1397a, 23-32-1397b, 1-11; *Tópicos*, Ii, 8, 114a 13 y ss.; Cicerón, *Tópica*, XI, 49 y *De Inventione*, I, 30, 47 (ambos bajo el tópico de lo 'posible'); y Quintiliano (V, 10, 78).

cual quisiera ver respetado. Por eso hablar de los derechos de los animales es tan sensato como comentar la melancolía de los triángulos: en ambos casos, se trata de una proyección antropomórfica que puede tener cierta oportunidad estética en el discurso que la acoge, pero que en modo alguno puede ser tomada al pie de la letra en toda su exigencia normativa (pp. 156-157).

En el parágrafo [5] se aportan una serie de aclaraciones y matizaciones respecto a lo dicho, con el fin de reforzar la argumentación ya desarrollada en el parágrafo [4]. Se retoma la idea sintetizada en la conclusión y se apoya con nuevos argumentos: cuando damos derechos a los animales es porque nos reconocemos en ellos o porque los adiestramos para acercarlos a nuestro mundo. Cada una de estas dos razones es demostrada mediante una anécdota, cuya función primaria es de *prueba*, o sea, son ejemplos de casos concretos a través de los que se puede sacar una conclusión por inducción. Sin embargo, no por eso pierden su orientación hacia el *delectare*, pues están elegidas y contadas de manera lo suficientemente amena (sobre todo la segunda) como para constituir un paréntesis ameno en la argumentación. La función argumentativa de lo cómico en el discurso estriba en que sirve no sólo para distraer sino también para ganarse al auditorio:

[5] ... Por eso tenía mucha razón aquella señora que en un coloquio me preguntó con acento conmovido y conmovedor: «Pero ¿acaso los animales no tienen también derechos humanos?» En efecto, si tienen derechos no pueden tenerlos más que humanos. Lo que no hay, precisamente, son derechos *animales*. Ni tampoco deberes animales, claro está y dicho sea en su alivio. A los animales se les utiliza, pero no se les *contrata:* ¿es tan difícil entender esto? Cuanto más humanizamos a los animales, más fácil y hasta urgente es concederles derechos; en cambio si los mantenemos en su animalidad o, aún más, si animalizamos a los hombres, los derechos se van haciendo inviables. El «aire de familia» propicia el reconocimiento de derechos humanos a los animales y por ello siempre tendrán el camino a la ciudadanía más expedito los chimpancés que las cucarachas. Refuerza notablemente la filiación zoológica el adiestramiento, capaz de convertir al insoportable perro en el mejor amigo del hombre (título de vileza supongo que insuperable en el reino animal). Incluso unas cuantas dosis masivas de doma pueden hacer malévolos milagros en bichos zootécnicamente tan remotos a nosotros como esos *lingueirones* o navajas, unos mariscos de los que habla Julio Camba en *La casa de Lúculo*. Por lo visto, los lingueirones se entierran en la arena para ahorrarse problemas cuando se retira la marea y sólo vuelven a salir cuando ésta sube. Quien desea pescarlos puede lograrlo sin esfuerzo depositando un grano de sal gruesa en el pequeñísimo agujero que deja en la arena el marisco como respiradero de su escondrijo. Utilizando este truco cinegético, Camba logró mutaciones antropotrópicas en algunas navajas, según él mismo nos cuenta: «Yo llegué a desconcertar de tal modo a un pobre lingueirón a fuerza de pescarlo durante todo un verano

que, cuando subía la marea, el infeliz se creía que yo le había puesto un grano de sal, y cuando yo le ponía un grano de sal se figuraba que había subido la marea. Perdida la confianza en su instinto, aquel desdichado lingueirón se había convertido casi, casi en un ser pensante y no acertaba ni por casualidad». Vamos, que estaba listo para convertirse en beneficiario de unos cuantos derechos fundamentales... (pp. 157-158).

Hasta aquí, el proceso argumentativo ha pretendido dejar sentado que los animales no tienen derechos en sí mismos, pues no ejercen la reciprocidad, sino que se los otorga el hombre, porque se reconoce en ellos o porque los amaestra para facilitar la convivencia. Este razonamiento podría despertar la sospecha de que Savater justifica cualquier actitud perniciosa contra los animales, de ahí que dedique el parágrafo [6] a aclarar los posibles malentendidos y argumentar las raíces de nuestro tradicional amor a los animales. Tras mencionar algunos ejemplos culturales de la relación entre el hombre y los animales (han sido dioses, están en nuestros sueños, han sido emblemas de conducta) y tras atacar el falso humanismo, Savater explica que «precisamente porque no comparten con nosotros el obligatorio derecho a tener derechos y deberes que constituye la humanidad, hemos podido *amarlos* libremente». A partir de esta afirmación y teniendo como premisa una determinada y particular concepción del amor, se justifica la conducta agresiva del hombre hacia los animales:

[6] ... Y amar nunca es tratar con melindres a otro, sino tratarle con feroz y absorbente intimidad. El amor romántico a los animales es hoy precisamente el que lucha por conservar su compañía amenazada por ciegos determinismos industriales: reivindicamos con el más noble empeño que no se extermine a las ballenas o a los elefantes, no porque ballenas o elefantes tengan derecho natural a existir (la naturaleza no se ha preocupado nunca de esas cosas, como saben bien los dinosaurios), sino porque nosotros, los hombres, tenemos derecho a vivir en un mundo en el que haya elefantes y ballenas, bestias amadas con las que tantas veces como se debe nos hemos enfrentado. Y por eso ama al toro bravo quien desea verle morir del mejor modo posible en la plaza, por lo mismo que ama más al caballo quien desea verle ganar el Gran Nacional que quien le evita la carrera por miedo a que se rompa una pata. Sólo el amor puede juzgar para qué aparece en el mundo lo que siempre demasiado pronto desaparece. Tal es la lección que un gran criador de purasangres de carrera, el conde de Villapadierna, le dio un día a un amigo que se le quejaba de que estuviese haciendo participar en demasiadas pruebas a uno de sus mejores caballos: «Pues mira –repuso Villapadierna–, si no quería correr, que hubiese nacido obispo» (p. 159).

La segunda cuestión que ha despertado la reflexión del autor (si las corridas de toros son una costumbre bárbara) es tratada en los parágrafos [7] y [8] de la *argu-*

mentatio de este ensayo. Antes de entrar en la argumentación propiamente dicha, hace dos advertencias: en primer lugar delimita el contenido del asunto que va a tratar, distinguiéndolo de otras «inmoralidades» del hombre en relación con la fiesta taurina («si es moral que un hombre arriesgue su vida por diversión o por dinero», los abusos económicos, sociales, etc). Y en segundo lugar señala que para meditar sobre este asunto no hay que incurrir ni en el argumento por comparación ni en la actitud castiza, por la escasa fuerza demostrativa de ambos procedimientos. El primero es ridiculizado porque sólo consuela (y aquí se aprovecha el valor probatorio de los refranes): «...Pero vamos ahora con lo de la achacada «barbarie» de estos juegos. Para empezar, es preciso renunciar a la tentación de minimizar la susodicha barbarie apelando a la mención de otras de mayor fuste: las matanzas de judíos durante la segunda guerra mundial, el hambre en Abisinia, los padecimientos de las ocas a las que debemos el *foie-gras* o cosas por el estilo. Los toros son una muestra de barbarie o no lo son: el que haya expresiones mayores o alternativas del mismo mal sólo puede consolar a los tontos, los cuales –según el sabio dicho– son propensos a dejarse aliviar de los disgustos al saberlos compartidos» [7]. Y el segundo también es reducido al absurdo porque es irracional y porque está en contra de la propia jerarquía de valores del autor. Por tanto, la eficacia persuasiva de este rechazo se asienta en la fuerza con que el propio ensayista se compromete con sus declaraciones, expuestas como *confesión*; estamos ante la persuasión por el talante (*êthos*), recomendada por Aristóteles como complemento de la argumentación razonada:

|7| ... Tampoco me convence el desplante –por mucha raigambre torera que tenga la figura– consistente en proclamar que si los toros son barbarie, a uno le gusta la barbarie y que a mucha honra. Me confieso partidario de la Ilustración, la Revolución Francesa, las libertades democráticas, el sufragio universal, la enseñanza elemental obligatoria, el divorcio, el aborto y la exhortación benévola al uso de la minifalda. Lo arriscado de nuestra estirpe ibera me hace temblar; el miajón de los castúos se le dejo a don Luis Chamizo, que santa gloria le haya; el «cierra España» y el «somos diferentes, por la gracia de Dios» me parecen eslógans de nuestra desventura. Y en cuanto a los escritores neorraciales que escriben con su sangre, les recuerdo la chuscada de don Pío Baroja, hombre serio y vasco como yo: con la sangre no se hace literatura, sino morcillas. De modo que la acusación de barbarie no me deja indiferente, sino que me preocupa y me rebela (pp. 160-161).

Hecha esta declaración de compromiso personal con el asunto, el procedimiento que elige para argumentar es acudir al diccionario para comentar las distintas acepciones de la palabra *barbaro* y así descubrir si este adjetivo es aplicable en alguna de ellas a la fiesta taurina. Según A. Weston, «las definiciones del diccionario pueden ayudarnos a evitar el lenguaje emotivo», pero, como contrapartida, pueden estar incompletas, no ser precisas y confiar demasiado en los sinóni-

mos [282]. Savater no advierte sobre estos inconvenientes y utiliza para sus fines argumentativos las cuatro acepciones que el diccionario de María Moliner da de esta palabra; pero este mecanismo aparentemente objetivo no es más que un argumento por división: con la enumeración exhaustiva de las cinco acepciones del término *barbaro* se da la impresión de que no existen más acepciones posibles que las que este diccionario recoge:

[7] ... Para empezar, recuerda que griegos y romanos denominaban «bárbaros» a los pueblos y cosas ajenos a su cultura. En este sentido, que sigue siendo bastante usual, los toros pueden resultar costumbre bárbaraa para los criados en otras culturas, sean extranjeras o sean de una modernidad que no se reconoce en festejos de corte demasiado popular o idiosincrásico. También se llama «bárbaro» al bruto, es decir, a quien utiliza la pura fuerza en lugar de la inteligencia o habilidad: esta acepción indudablemente no cuadra a la fiesta taurina, pues si hay alguna actividad en la que quede claro que más vale maña que fuerza es el toreo. «Bárbaro» puede también valer por «cruel» y de este aspecto ya hemos hablado antes. En cuanto la crueldad implica complacerse en el dolor de un ser viviente, en las corridas de toros no hay crueldad directa, pues el sufrimiento del toro no es el objetivo de la diversión sino un ingrediente necesario que recibe sentido de aspectos que lo trascienden. En cuanto a la crueldad que puede haber en la complacencia en el miedo del torero ante la muerte –que encarna y canaliza el de los espectadores– es un tipo de crueldad sin el cual no existiría ninguna disciplina, ningún ejercicio ascético o gimnástico, ninguna audacia de pensamiento o de experiencia, ningún erotismo. En el ruedo el único que sufre de veras es el torero y ése sufre por todos nosotros, es decir,: se lo pasa como Dios. Ello enlaza con el último uso de la palabra «bárbaro», ese modernismo que significa «tremendo» o «estupendo» y cuyo uso entre la juventud reprueba y desea efímero doña María Moliner, con un partidismo lexicográfico que la honra. Pese a estas reservas tan explicables, no cabe duda de que los toros son algo «bárbaro» en esta última acepción o al menos así nos lo parecen a sus valedores (pp. 161-162).

De las cuatro acepciones aquí presentadas, las únicas que verdaderamente atañen al asunto del carácter «bárbaro» de la fiesta taurina tal como lo entienden sus detractores, son la segunda y la tercera. La argumentación es necesaria porque los términos que sirven para explicar el contenido semántico de estas dos acepciones es no unívoco, es decir, las palabras *brutalidad, pura fuerza, inteligencia, habilidad, crueldad, complacencia...* pueden ser entendidas en función de una gradación semántica subjetiva cuyos límites variarán de unos individuos a otros. Por tanto, la argumentación dependerá de la interpretación que de ellos se haga, favoreciendo un sentido u otro en función de los intereses que se defiendan. De esta manera, Fer-

282. Cfr. A. WESTON, *Las claves de la argumentación*, Barcelona, Ariel, 1994, pp. 136-139.

nando Savater, que pretende argumentar a favor de las corridas de toros, reduce al mínimo los aspectos de fuerza o brutalidad, que sin duda existen en la fiesta, en beneficio de los de inteligencia o habilidad, que también se dan en ella. Y, en cuanto a la idea de crueldad que late en la tercera acepción de «bárbaro», la interpreta, cuando se relaciona con el toro, como un *medio*, por tanto, al no ser por sí misma el fin de la fiesta (que sería el artístico), queda subordinada y convertida en «un ingrediente necesario que recibe sentido de aspectos que lo trascienden». Como es sabido, interpretar algo como *medio* implica su devaluación, la disminución de su importancia en beneficio de otra cosa. Igualmente, cuando la crueldad se relaciona con la complacencia del espectador en el miedo del torero o en el propio placer del torero mismo, es interpretada a partir de una concepción tan amplia de la idea de *sufrimiento* que éste implica cualquier actividad interesante y, por tanto, es imposible dejarlo al margen, ni siquiera de la fiesta taurina. Se relaciona la crueldad=sufrimiento con *lo extraordinario* («es un tipo de crueldad sin el cual no existiría ninguna disciplina, ningún ejercicio ascético o gimnástico, ninguna audacia de pensamiento o de experiencia, ningún erotismo»), con lo que tal acepción queda reenfocada positivamente aplicada al toreo.

Las premisas que se presuponen en estos razonamientos están basadas en lugares de la cualidad: en el toreo más vale maña que fuerza y más vale un sufrimiento activo y enriquecedor, casi sinónimo de entusiasmo, que una pasividad fría y anodina. Los mismos lugares de la cualidad están en la base del razonamiento que sirve como conclusión de esta segunda parte de la *argumentatio*. En el parágrafo [8] se nos dice que si se acepta la acepción de «barbarie» como atraso o incultura, se entiende que «todo progreso civilizado implica intolerancia radical ante cualquier dolor en lugar de exigencia de sentido ante el sufrimiento». Para Savater y desde una perspectiva ética, el progreso no está en negar el sufrimiento, pues éste es esencial al hombre y, por tanto, inevitable (pensar lo contrario sería inhumano); el progreso implica buscar un sentido a ese sufrimiento, arbitrando aquella posibilidad «que intensifica la experiencia en lugar de embotarla o anestesiarla». De esta concepción general previa se deriva su propuesta respecto a lo que ha llamado en el título la *tauroética*:

> [8] ... Quizá la moral taurina que podemos inventar ahora, la tauroética, consistirá en la exquisitez de *miramiento* con que se cumpla el ritual y se legitime su parte innegablemente atroz. Son esos miramientos los que discernen entre la fiesta de los toros tal como debe ser (es decir, moralizada) y el linchamiento de algún bóvido por una turba desconsiderada (p. 162).

En esta propuesta late una disociación de las nociones con valor argumentativo: el Término I (el que se refiere a lo inadecuado, a lo irracional), estaría ocupado por una concepción «salvaje» o inmoral de la fiesta taurina, mientras que el Término II (el relativo a lo auténtico, a lo razonable) se referiría a las corridas de toros tal

como *deberían ser*, o sea, moralizadas. Esta disociación permite reinterpretar el problema de la crueldad infligida por el hombre a los animales: se excluye de la fiesta taurina todo lo que está al margen de ese *deber ser*, que es el parámetro por el que se mide la moralidad de las corridas, pero esto se ha hecho tomando la afirmación de un ideal como si fuera una descripción de hechos. A su vez, como el parágrafo [8] no es sólo la conclusión de la *argumentatio*, sino también el final del ensayo, encontramos en él, como hemos dicho, elementos propios del epílogo: se hace una propuesta a los lectores, derivada de una valoración positiva de la *barbaridad* como experiencia de vida y se cuenta una anédota como medio para influir afectivamente en el receptor y lograr su adhesión:

> [8] ...A fin de cuentas, aunque no sean bárbaros, los toros bien pueden ser una *barbaridad*, es decir, algo enorme, extremo, excesivamente arriesgado. Pero sin hacer de vez en cuando barbaridades, barbaridades significativas y bien hechas, barbaridades ritualizadas o innovadoras, la vida se convierte en algo peor que en barbarie: en insignificancia. Por eso Miguel de Unamuno, en su *Vida de Don Quijote y Sancho*, celebraba a aquellos mozos de pueblo a los que oyó decir: «Venga, vamos a hacer una barbaridad». Las barbaridades a la veces también tienen su mérito, su estética y su ética. «Vamos a hacer una barbaridad»: a lo mejor aquellos muchachos de Unamuno se fueron sencillamente a los toros... (p. 162).

En esta valoración positiva de las corridas de toros late un *argumento pragmático*, en el que se ha hecho una transferencia de valor de la causa a una de sus consecuencias; así, el valor del acto de ir a los toros está, no en lo que se hace al animal, sino en la distración y en el enriquecimiento personal que proporciona. La base de este razonamiento está en una disociación de las nociones: el Término I se hace corresponder con un modo de vida cómodo, insignificante, anodino, y el Término II se identifica con las «barbaridades significativas», o sea, enriquecedoras.

Sobre la delicadeza del gusto y de la pasión, de David HUME [283]

La argumentación se abre en este ensayo con la enunciación del tema que se va a desarrollar, el cual es formulado de tal manera que ya encontramos una voluntad de persuasión del lector, pues se da por sentado el consenso: «No obstante, creo que todo el mundo estará de acuerdo conmigo en que, a pesar de estas semejanzas, debe buscarse y cultivarse la delicadeza del gusto en la misma medida en que debe lamentarse y remediarse, a ser posible, la delicadeza de la pasión « [3]. Para justificar esta afirmación el autor va a basar su argumentación en *argumentos pragmá-*

283. Cfr. D. HUME, «Sobre la delicadeza del gusto y de la pasión», en *La norma del gusto y otros ensayos*, ed. cit., pp. 53-58.

ticos, con el fin de transferir a la causa el valor de los efectos: «Cuando un hombre posee este talento, es más feliz a causa de aquello que complace su gusto que a causa de lo que grafifica sus apetitos, y recibe mayor goce de un poema o de un razonamiento que el que pueda proporcionar el lujo más costoso» (p. 55). Como dicen Perelman y O.-Tyteca, este tipo de argumentación tiene una importancia directa para la acción, pues no requiere justificación alguna para que lo admita el sentido común (TA, § 62). Esta es la razón por la cual David Hume parte de unas premisas que buscan el acuerdo en la experiencia vital común a cualquier lector: «Los accidentes de la vida, buenos o malos, no dependen de nosotros; sin embargo, somos dueños en gran medida de decidir qué libros leeremos, en qué diversiones participaremos y qué compañías frecuentaremos». Esta premisa es un *hecho*, o sea, un acuerdo basado en la estructura de lo real, por tanto, tiene validez para un auditorio universal y no necesita justificación (TA, § 16). A continuación, el argumento pragmático se plantea en forma de doble silogismo: «Los filósofos se han empeñado en hacer de la felicidad algo enteramente independiente de cualquier cosa externa. Este grado de perfección es imposible de *lograr*; pero todo sabio se esforzará en emplazar su felicidad en aquellos objetos que dependen principalmente de sí mismo, y *eso* podrá *obtenerse* por la delicadeza del gusto mejor que por ningún otro medio» [3].

Pero además de hacernos más felices, la delicadeza de gusto y el cultivo de las artes liberales puede servir para remediar los excesos de la delicadeza de pasión: «Cualquiera que sea la conexión originaria entre estas dos especies de delicadeza, estoy persuadido de que nada es tan apropiado para curarnos de esta delicadeza de pasión que cultivar ese gusto más elevado y refinado que nos hace capaces de juzgar los caracteres de los hombres, las obras de genio y las producciones de las artes más nobles» [4]. La justificación de esta apreciación personal es realizada también mediante una implicación de tipo silogístico, cuya intención es demostrar que el goce de las artes liberales sirve para reforzar el juicio y, por tanto, para superar los aspectos negativos de la delicadeza de pasión:

> [4] ... El mayor o menor goce de esas bellezas evidentes que afectan a los sentidos depende enteramente de la mayor o menor sensibilidad del temperamento; pero con respecto a las ciencias y a las artes liberales, un gusto refinado equivale, en alguna medida, a buen sentido, o al menos depende tanto de él que son inseparables. Para juzgar correctamente una obra genial, hay tantos puntos de vista a tener en cuenta, tantas circunstancias que comparar, y tanta necesidad de conocer la naturaleza humana, que ningún hombre que no posea el juicio más sólido hará nunca una crítica aceptable de tales obras. Y ésta es una nueva razón para cultivar el goce de las artes liberales. Nuestro juicio se reforzará con esta práctica; nos formaremos nociones más exactas de la vida, muchas cosas que complacen o afligen a otros nos parecerán demasiado frívolas para merecer nuestra atención, y poco a poco perderemos esa sensibilidad y delicadeza de pasión que tan incómoda resulta (pp. 55-56).

Las premisas de este razonamiento cuasi-lógico, cuya base es la implicación silogística, se han extraído de lugares de la cantidad, que son aquellos que permiten afirmar que algo vale más por razones cuantitativas. En el ejemplo que estamos comentando este tópico está vinculado a la relación de frecuencia en el marco de la probabilidad: el cultivo de las artes liberales probablemente será más enriquecedor cuanto más frecuente sea. Estas afirmaciones son, sin embargo, matizadas en el parágrafo siguiente, con lo que la reflexión da un pequeño giro en otra dirección y la argumentación se consolida a través de otros procedimientos argumentativos. Como ya hemos dicho, uno de los rasgos que hacen del ensayo un cauce de comunicación muy apreciado por todo tipo de escritores es la posibilidad que ofrece de articular el pensamiento no según un molde lógico o sistemático, sino en función de su desarrollo libre y espontáneo. Esta posibilidad está muy acorde con la idiosincrasia de algunos escritores como Montaigne, Unamuno o Bergamín, pero la encontramos también en un pensador más bien sistemático como David Hume:

[5] Pero quizás haya ido demasiado lejos al decir que el gusto cultivado para las bellas artes extingue las pasiones y nos deja indiferentes ante aquellos objetos que tan perseguidos son por el resto de la humanidad. Tras posteriores reflexiones, creo que más bien mejora nuestra sensibilidad para todas las pasiones delicadas y agradables, al mismo tiempo que deja la mente incapaz de emociones más rudas y turbulentas. *Ingenuas didicisse fideliter artes, / Emollit mores, nec sinitesse feros* (p. 56).

Además de la libertad que concede al escritor en el orden de las ideas, esta actitud ante la materia tiene interesantes efectos persuasivos en el lector. No de otra manera puede explicarse que el autor no haya decidido redactar de nuevo el texto una vez que sus ideas se han modificado en el transcurso de la escritura; ha preferido, en cambio, mantener las dos versiones y dejar constancia de su sucesividad. Ante el lector, esta presentación de las ideas adquiere apariencia de profundidad, de que la reflexión ha sido detenida y en ella se han analizado las cosas desde distintos puntos de vista (aunque, en realidad, el autor únicamente dé cuenta de dos perspectivas). El empleo de expresiones como «pero quizás haya ido demasiado lejos al decir que...», o bien, «tras posteriores reflexiones, creo que más bien...» refuerzan la *phrónesis* del autor, que es uno de los aspectos de la persuasión por el talante.

En los parágrafos siguientes se justifica también con *argumentos pragmáticos* el nuevo punto de vista: es conveniente cultivar las bellas artes porque producen efectos positivos en el temperamento ([6]) y, por tanto, en el amor y la amistad:

[6] Creo que puede atribuirse esto a dos razones muy naturales. En primer lugar, nada mejora tanto el temperamento como el estudio de las bellezas, bien de la poesía, de la elocuencia, la música o la pintura. Producen un cierto sentimiento ele-

gante al que el resto de la humanidad es ajeno. Las emociones que excitan son suaves y delicadas. Apartan la mente del apresuramiento producido por los negocios y el interés personal, fomentan la reflexión, predisponen a la tranquilidad y producen una agradable melancolía que, de todas las disposiciones de la mente, es la más apropiada para el amor y la amistad.

[7] En segundo lugar, la delicadeza del gusto es favorable al amor y la amistad, ya que confina nuestra elección a un reducido número de personas y nos hace indiferentes a la compañía y conversación de la mayoría de los hombres (pp. 56-57).

Esta lista de consecuencias favorables que se derivan de quien cultiva el gusto por las bellas artes está basada en una *jerarquía de valores* personal, aquella que pone por encima de los intereses meramente materiales, los intereses intelectuales y emocionales; esta jerarquía de valores depende, a su vez, de la anteposición de los lugares de la calidad a lo de la cantidad (pocos amigos, pero selectos). Como toda jerarquía de valores, sólo persuadirá a un auditorio particular, y, además, por no ser verdades indiscutibles, los valores se asimilan con las *opiniones* y, por tanto, necesitan ser justificados. David Hume acude entonces al *ejemplo* y a la *cita*, que son dos tipos de argumentación por inducción. En este caso, el ejemplo de un caso particular deriva su fuerza persuasiva de la alusión a la experiencia personal y cotidiana del lector; en cuanto a la cita, su valor argumentativo no se debe tanto al prestigio de la fuente (puesto que no se menciona), cuanto al símil o metáfora que se nos presenta, que facilita la comprensión del ejemplo (es un argumento por analogía):

[7] ... Raramente encontraréis que simples hombres de mundo, por más buen sentido que posean, sean capaces de hacer distinciones sutiles entre los diversos caracteres o de advertir esas diferencias y graduaciones imperceptibles que hacen a un hombre preferible a otro. Cualquier persona con suficiente juicio les basta para su entretenimiento; le hablan de sus placeres y asuntos con la misma franqueza con la que hablarían a otro, y encontrando muchos aptos para ocupar su lugar, nunca sienten su vacío ni le echan en falta. Pero, para hacer uso de la alusión de un conocido escritor francés, el juicio puede compararse con un reloj, en el que la maquinaria más sencilla es suficiente para indicarnos las horas, pero sólo las más complejas pueden señalar los minutos y segundos y distinguir las más pequeñas diferencias de tiempo.

El parágrafo termina con una amplificación de lo dicho, a modo de generalización. La conclusión de la argumentación está, por tanto, constituida por una inducción de lo particular a lo general y por una *ilustración*:

[7] ... El que haya digerido bien su conocimiento de los libros y de los hombres, no encuentra gran disfrute a no ser en compañía de un número selecto de amigos.

> Siente demasiado sensiblemente cuán lejos está el resto de la humanidad de la nociones que él abriga. Y estando su afecto tan confinado dentro de un pequeño círculo, no es extraño que profundice en él más que si fuera más general e indiscriminado. El regocijo y jolgorio de un compañero de botella se eleva en él al grado de una sólida amistad, y el ardor de un deseo juvenil se convierte en él en una pasión elegante (pp. 57-58).

Para Perelman y Olbrechts-Tyteca, la función de la ilustración es reforzar la adhesión a una regla conocida y admitida (en este caso, la generalización inmediatamente anterior) a través de un caso particular que aclara el enunciado general e impresiona vivamente la imaginación del lector, captando toda su atención.

Esquema de Salomé, de José Ortega y Gasset [284]

La *argumentatio* de este ensayo ocupa los parágrafos [7] al [13] y en ella se intenta explicar con argumentos las peculiaridades de la psicología de Salomé, que, junto a Judit, «son dos variedades que hallamos en el tipo de mujer más sorprendente, por ser el más contradictorio: la mujer de presa» [5]. Para entender en sus justos términos la argumentación que a continuación se va a desarrollar hay que tener presentes las premisas de la misma, que han sido presentadas en el exordio y cuyo punto de acuerdo se buscaba en lugares de la esencia: partiendo de la base de que existe una «esencia de la feminidad», hay unas mujeres que la encarnan mejor que otras ([3] y [4]). La primera razón que esgrime Ortega para explicar la peculiar actitud de Salomé ante la realidad es la educación que ha recibido. Se trata de una *argumentación por la causa*, utilizada cuando se presupone que «cuando se trata de actos humanos, (...) éstos son razonables», es decir, tienen una causa (TA, § 61, p. 406) [285]:

> [7] La planta Salomé nace sólo en las cimas de la sociedad. Fue en Palestina una princesa mimada y ociosa, y hoy podría ser una hija de banquero o del rey del petróleo. Lo decisivo es que su educación, en un ambiente de prepotencia, ha borrado en su espíritu la línea dinámica que separa lo real de lo imaginario. Todos sus deseos fueron siempre satisfechos y lo que le era indeseable quedaba suprimido de su contorno. El dato esencial de su leyenda, la clave de su mecanismo psicológico está en el hecho de que Salomé obtiene todas sus demandas. Como para ella desear es lograr, han quedado atrofiadas en su alma todas aquellas operaciones que los demás solemos ejercitar para conseguir la realización de nuestros apetitos. Las energías, de esta suerte vacantes, vinieron a verterse sobre la turbina del deseo, convirtiendo a Salomé en una prodigiosa fábrica de anhelos, de imaginaciones, de fantasías (p. 169).

284. Cfr. J. Ortega y Gasset, «Esquema de Salome», en *El Especiador. IV*, ed. cit., pp. 168-172.

285. El argumento por la causa es tratado por Aristóteles en su *Retórica*. Libro II, tópicos XIII, XVII, XIX, XXIII y XIV; Cic., *Topica*, VIV, 58-XVIII, 66, Quint., V, 10, 80-84.

La faceta imaginativa de Salomé supone, en la estimativa de Ortega y Gasset, y según las premisas que nos presentó en el exordio, «una deformación de la feminidad». ¿Por qué? De nuevo su argumentación buscará el acuerdo en lugares de la esencia: «Porque la mujer normalmente imagina, fantasea menos que el hombre, y a ello debe su más fácil adaptación al destino real que le es impuesto. Para el varón lo deseable suele ser una creación imaginativa, previa a la realidad; para la mujer, por el contrario, algo que descubre entre las cosas reales». Estas afirmaciones son ilustradas con un ejemplo o caso particular: «Así, en el orden erótico, es frecuente que el hombre forje *a priori*, como Chateaubriand, un *fantôme d'amour*, una imagen irreal de mujer a la que dedica su entusiasmo. En la mujer es esto sobremanera insólito, y no por casualidad, sino merced a la sequía de imaginación que caracteriza la psique femenina» (p. 170). Se trata de un razonamiento de carácter cuasilógico presentado bajo la forma de una implicación silogística, que parte de premisas verosímiles basadas en una jerarquía de valores sólo aceptada por un auditorio particular.

Si Salomé, contraviniendo la psique femenina, es fantaseadora, «contrae en ella la feminidad una desviación masculina» [8]. En apoyo de esta deducción Ortega aporta una prueba de hecho: la virginidad de la protagonista, avalada a su vez por un argumento de autoridad: «...Un exceso de virginidad corporal, una inmoderna preocupacion de prolongar el estado de doncellez suele presentarse en la mujer al lado de un carácter masculino. Mallarmé vio certeramente suponiendo a Salomé frígida» [8]. Ortega continúa argumentando teniendo en cuenta, como punto de partida para conseguir el acuerdo con el lector, los lugares de la esencia de lo femenino y lo masculino. Como la feminidad se revela «en el hecho de que un ser sienta realizado plenamente su destino cuando entrega su persona a otra persona» [3], Salomé, que es medio varonil, se entrega «a un fantasma, a un ensueño de su propia elaboración» [9]. A su vez, la caracterización de Salomé como una desviación de la esencia femenina lleva a Ortega a definirla como *antonomasia* de un determinado tipo de mujeres, de cuya esencia es la mejor encarnación: «El caso se repite invariable: toda Salomé arrastra en medio de la opulencia una vida malhumorada...» [10]; «las Salomés buscan siempre...» [11]. Como puede observarse, la argumentación orteguiana juega con las nociones de *norma* y de *normal*; entre ambas existe una transitividad recíproca: unas veces se deduce lo normal de la norma y otras veces es la norma la que se deduce de lo constatado como normal. La noción de *lo normal* se establece, como ya hemos dicho, en función de un grupo de referencia, aunque éste no suele estar explicitado. En nuestro ensayo, la norma que rige el comportamiento femenino se ha obtenido de lo que un grupo (el de los hombres) ha considerado como normal. Cuando ciertos individuos se apartan de lo normal, o modifican el sentido que un grupo de referencia da a esta noción, son considerados antisociales, marginales, locos, etc. En este sentido, y según la interpretación de Ortega, Salomé es un «síntoma de feminidad deformada».

Una argumentación basada en la *interacción entre el acto y la persona* sirve a Ortega para explicar la actitud de Salomé ante el amor: cuando la princesa hebrea proyecta sus ensueños en un hombre de carne y hueso, lo hace en aquél que es distinto de los demás, en la idea de que se va a parecer al que ella imaginaba; es decir, Ortega explica los actos de la persona en función de la concepción previa que de ella tiene: por ser fantaseadora, Salomé sólo puede enamorarse de un fantasma. La causa causa de esta actitud peculiar de Salomé es su masculinidad:

[13] Salomé ama a su fantasma, a él se ha entregado, no a Juan Bautista. Es éste para ella meramente un instrumento con que dar a aquél corporeidad. El sentimiento de Salomé hacia su hirsuta persona no es de amor, sino más bien el apetito de ser amada por él. La masculinidad de Salomé había de llevarla sin remedio a entrar en la relación erótica con una actitud de varón. Porque el hombre siente el amor primariamente como un violento afán de ser amado, al paso que para la mujer lo primario es sentir el propio amor, la cálida fluencia que de su ser irradia hacia el amado y la impulsa hacia él. La necesidad de ser amada es sentida por ella sólo como una consecuencia y secundariamente. La mujer normal, no se olvide, es lo contrario de la fiera, la cual se lanza sobre la presa: ella es la presa que se lanza sobre la fiera (p. 171).

Pero lo más interesante de esta *argumentación causal* son las premisas en las que se fundamenta: la calificación como *varonil* de la actitud amorosa de Salomé se basa en una concepción teórica *a priori*: Ortega distingue en el hombre y la mujer dos comportamientos diferentes ante el sentimiento amoroso; se trata de una opinión que es presentada como una verdad. Como señalan Perelman y O.-Tyteca, esto responde a una actitud frecuente en quien argumenta, que siempre tiende a elevar el estatuto de los objetos del acuerdo en que se apoya. Según Ortega, para el hombre, la necesidad de sentirse amado es un fin, mientras que para la mujer es una consecuencia. Este modo de interpretar la relación que une un hecho con sus consecuencias es un mecanismo argumentativo, pues, como han señalado Perelman y O-Tyteca, «si se quiere minimizar un efecto, basta con presentarlo como una consecuencia; si se desea aumentar su importancia, hay que presentarlo como un fin» (TA, § 63).

Lo más interesante de este ensayo de Ortega y Gasset es la manera de presentar las premisas en las que funda su argumentación, con el fin de lograr la mayor eficacia persuasiva. Parte de un sistema de valores u opiniones, por tanto, sólo convincentes para un auditorio particular, pero las presenta como si fueran una descripción de *hechos* o de una *verdad*, con lo que eleva su estatuto y las convierte en premisas convincentes para auditorios universales. Al tratarse de *opiniones* sólo verosímiles o meramente probables, necesitan ser argumentadas; cuando no lo son, sólo persuaden a un determinado receptor. Y esto es lo que realmente sucede en el ensayo de Ortega.

La objeción de honor, de Rafael SÁNCHEZ FERLOSIO

Como ya hemos dicho, en la superestructura argumentativa de este ensayo no hay exordio, y la narración se manifiesta textualmente a través del primer parágrafo. Como en dicha organización superestructural tampoco hay epílogo, el resto de la manifestación textual lineal constituye la *argumentatio*, que ocupa los parágrafos [2] al [9]. En ellos se desarrolla una argumentación muy trabada, en la que predominan los argumentos cuasi-lógicos. Estos argumentos pretenden obtener un cierto grado de convicción por su similitud con los argumentos formales o lógico-matemáticos. Pero analizándolos se percibe que su valor demostrativo es sólo aparente. A la argumentación cuasi-lógica pertenecen el entimema y el epiquerema, considerados por Aristóteles y Quintiliano los silogismos propios de la Retórica.

La argumentación se inicia en el parágrafo [2] de la narración/exposición, donde se intenta explicar el ejemplo elegido que constituye el punto de partida de la argumentación: El caballero protagonista de la historia que transcribimos en el apartado dedicado a la segunda categoría superestructural se encuentra ante un *dilema*: tiene que elegir entre el honor y la fe: mientras que el primero es un compromiso público, la segunda implica una convicción particular y privada. Opta por salvaguardar el honor. Sanchez Ferlosio pone en evidencia la *incompatibilidad* de las dos opciones entre las que es preciso tomar una decisión: el caballero opta por la actitud del *hombre práctico*, que es aquél que, según Perelman y O.-Tyteca, resuelve los problemas cuando se presentan: «Contrariamente a la de los teóricos, ésta será la actitud de los hombres prácticos, los cuales no desean comprometerse más de lo necesario, los cuales aspiran, durante tanto tiempo como sea posible, a toda la libertad de acción que les permitan las circunstancias, y los cuales quieren poder adaptarse a lo imprevisto y a la experiencia futura» (TA, § 47, p. 310). Don Pedro no opta por la fe porque ésta le hubiera acarreado el deshonor. Para explicar esta actitud, Sánchez Ferlosio acude a un *argumento por analogía* que puede entenderse también como una digresión argumentativa: la objeción de honor sería comparable con la objeción de conciencia, en el sentido de que, quien defiende ambos tipos de objeción acudiendo a los derechos personales y privados del individuo, incurre en una *contradicción*:

> [2] ... Del mismo modo, y aunque personalmente me inspiren poca simpatía el individualismo y el egocentrismo moral del objetor de conciencia (...), jamás osaría yo rebajar o descalificar la dignidad de las razones, sentimientos y aspiraciones que fundamentan su actitud, salvo por la miopía y la flaqueza de conciencia que le hacen incurrir en la estridente contradicción de pretender que su objeción sea contemplada como un derecho entre los demás derechos, ignorando o haciendo caso omiso del axioma definitorio según el cual la violencia es el basamento fundante y sustentante del derecho mismo, y que todo derecho es siempre, por tanto, derecho a la violencia, de tal suerte que pedirle al derecho en general que reconozca y

convalide en su seno, como un derecho más, el derecho a la no violencia, viene a ser algo tan incongruente como pedirle al derecho de propiedad que contemple y acoja en sus entrañas el derecho al robo (pp. 163-164).

En realidad, no se puede hablar propiamente de *contradicción* entre proposiciones porque éstas pertenecen al ámbito de la demostración formal, donde se presupone que sus términos son siempre unívocos; por el contrario, en el marco de la argumentación no formal, la propia del lenguaje natural, que es donde nos estamos moviendo, sólo se puede hablar de *incompatibilidad* de enunciados; dicha incompatibilidad puede ser superada argumentativamente reinterpretando sus términos, que nunca son unívocos. Para conseguir poner en evidencia la incompatibilidad que aparece en el seno del razonamiento del objetor de conciencia, Sánchez Ferlosio acude al procedimiento lógico opuesto, la *definición*, que supone una identificación completa de dos conceptos. No obstante, la argumentación que se nos ofrece, por estar en un ámbito no formalizado, es cuasi-lógica, porque la relación entre derecho y violencia no es tan evidente como el autor afirma y necesitaría una justificación que no se nos da. El fin que se persigue es deducir una generalización de apariencia también lógica:

[2] ... Quien opta por los contenidos morales íntimos, por las convicciones personales –religiosas o laicas–, por la salvación individual, ya se conciba como secular o como ultraterrena, no debe ignorar hasta qué punto puede llegar a mediar una contradicción irreductible entre tales instancias subjetivas y los vínculos y compromisos externos y formales que sustentan la trama de la vida pública, en cuyo tráfico tiene, o tenía, el honor, precisamente su campo de actuación (p. 164).

El pararelismo entre la objeción de honor y la objeción de conciencia no se establece sólo como digresión, sino que se mantiene en el parágrafo [3] con el fin de continuar con la argumentación cuasi-lógica. Al igual que la *definición*, la noción lógica de *identificación* implica una reducción de ciertos elementos a lo que hay en ellos de intercambiable o idéntico y ambos procedimientos son cuasi-lógicos cuando la identificación entre seres o acontecimientos no es ni evidente ni totalmente arbitraria (TA, § 50) Si la definición implica una identificación completa, la llamada *regla de justicia* sólo presupone una identificación *parcial*. Es este un argumento que «exige la aplicación de un tratamiento idéntico a seres o situaciones que se integran en una misma categoría» (TA, § 52). Veámoslo en el texto de Rafael Sánchez Ferlosio:

[3] En un paralelo bastante más estrecho de cuanto a primera vista pudiera parecer están la objeción de conciencia y la que podría mal llamarse *objeción de honor*. Me refiero a aquella otra actitud de desobediencia a los poderes públicos encarnados en la institución militar, cuya particularidad definitoria queda bien reflejada

en su proclama más característica: «¡Por encima de la disciplina está el honor!». Si la objeción de conciencia no es más que un último y misérrimo residuo de almoneda al que, por la capitidisminución y degradación individualista, han venido a reducirse los antiguos irenismos, del mismo modo, la *objeción de honor* es una aberrante excrecencia que no surge sino del estado de desnaturalización y distorsión en que, por un análogo proceso de degeneración individualista, se ve hoy sumido el antiguo sentido de honor guerrero (pp. 164-165).

Como señalan Perelman y Olbrechts-Tyteca, «para que la regla de justicia constituya el fundamento de una demostración rigurosa, los objetos a los cuales se aplica habrían de ser idénticos, es decir, completamente intercambiables. Pero, de hecho, nunca es éste el caso» (TA, § 52). Efectivamente, el caracter argumentativo de este procedimiento reside en que los objetos difieren siempre en algún aspecto y la controversia está en decidir si las diferencias son o no esenciales. En el argumento de Sánchez Ferlosio, el rasgo que identifica la objeción de conciencia con la objeción de honor es, además del propio acto de objetar, que ambas opciones son una degradación individualista. Por tanto, ambas situaciones deben recibir el mismo tratamiento a la hora de analizarlas, independientemente de las diferencias que las distingan. Por eso en el parágrafo [5] de nuevo Sánchez Ferlosio va a aplicar la estructura lógica de la contradición a la objeción de honor, igual que hiciera en el parágrafo [2] respecto a la objeción de conciencia. Como se ve, apelar a este tipo de argumento implica ofrecer cierto aspecto de racionalidad a lo que se dice. Sin embargo, para nuestro autor resulta incongruente el hecho de que, por degeneración individualista, la objeción de honor y la objeción de conciencia hayan sido concebidas por el hombre actual como dos mecanismos idénticos para desacatar los compromisos públicos y externos que tiene con su sociedad. Su punto de vista es que, para que la noción de honor guerrero recobre «un sentido inequívoco y congruente, inconfundible concualquier instancia interior del individuo», debería «ser restituido a partir de su situación genética, o sea (...) el vasallaje medieval» [4]. Para que el lector conozca en qué consistía este vínculo, se interrumpe la argumentación y se pasa a exponer la información pertinente al respecto. En síntesis, aunque «el sentido del honor guerrero vinculado al vasallaje es una virtud de relación, una virtud externa, pública, formal y, por tanto, en principio, una virtud *amoral* respecto de cualquier ética de fines», el vasallo podía rescindir el contrato con el señor si su moral individual se lo exigiera, pero con una condición, «la deposición de toda autoridad que, en virtud de tal vasallaje, le hubiese sido conferida y la devolución (...) de cualesquiera huestes, castillos, armas, que como tal vasallo se le hubiesen confiado» [4] [286]. La relación de honor es, por tanto, transitiva y recíproca.

286. Este parágrafo se complementa con una extensa nota a pie de página en la que se citan fragmentos de una conferencia que el propio Sánchez Ferlosio dio a finales de 1983 sobre este asunto y en el que se ponen ejemplos sobre las tres actitudes posibles que se pueden adoptar cuando se rescinde el contrato de vasallaje.

Una vez expuestos los puntos que definen el honor guerrero en relación con el vínculo del vasallaje y las condiciones de rescisión de su contrato, el autor puede señalar las incongruencias del moderno objetor de honor. En el parágrafo [5] se pone en evidencia la contradicción lógica que subyace en la noción actual de la objeción de honor:

[5] Por el contrario, la característica diferencial del moderno objetor de honor parece ser justamente la de alzarse en objeción sin dejar de sentirse autorizado, en nombre de ese mismo honor que esgrime, a retener bajo su mando y a su disposición la plaza, la guarnición y el armamento. Así pues, en la misma contradictoriedad en que hemos visto que incurre la moderna objeción de conciencia cuando quiere esgrimirse como título bastante para que le sea legitimada al objetor la exención del servicio de las armas, pretendiendo así ver reconocido y reintegrado el rechazo de la violencia –fundamento del derecho– en el derecho mismo, vemos que incurre ahora la objeción de honor al esgrimirse igualmente por título bastante para que le sea legitimada al objetor la conservación del mando de tropas y uso de armas, pretendiendo así ver reconocido y reintegrado el rechazo de la disciplina –fundamento de toda estructura militar– en esa estructura misma. En ambos casos se trata, formalmente, del mismísimo error; un error que proviene de la asociabilidad y el individualismo de la mentalidad moderna (p. 167).

Al igual que se hiciera con la noción de objeción de conciencia, la *incompatibilidad* que subyace en la moderna concepción de la objeción de honor se argumenta teniendo en cuenta la *definición* del término 'disciplina' y poniendo en evidencia la *contradictio in terminis*: si honor implica disciplina, no se puede desacatar la disciplina en nombre del honor. La razón por la que se ha llegado a esta interpretación incongruente ha sido histórica; Sánchez Ferlosio explica a través de un *argumento por la causa* la distorsión que ha sufrido el concepto del honor, que ha pasado de ser una relación social y formal a ser un compromiso del individuo consigo mismo:

[6] ... El individualismo o, más sencillamente, el individuo, se apodera del antiguo sentido del honor y lo desocializa y privatiza. Calderón es el que acabará por sancionar del modo más explícito la indebida apropiación. «Se ha de dar, pero el honor, es patrimonio del alma...», ¡he aquí la distorsión! A través de un lenta y sigilosa evolución, el honor, que antes era aureola pública del nombre –del nombre, *que es lo que somos ante los demás y para ellos*–, se ha visto transferido y trastocado en patrimonio íntimo del alma –del alma, *que es lo que somos para nosotros mismos y ante nosotros mismos* o, a lo que a estos efectos es equivalente, ante Dios y para Dios. El sentido del honor queda así desligado de sus vínculos de origen y pasa a remitirse a compromisos ya no públicos, sino íntimos; ya no formales, sino de contenido; ya no interpersonales, sino de la individualidad consigo misma, es decir, con sus propios principios, sus propias convicciones, sus propios sentimientos (p. 168).

El parágrafo [7] supone una amplificación de lo ya dicho, reforzándolo mediante otros procedimientos argumentativos: la contradicción implícita en la noción actual de objeción de conciencia se apoya ahora acudiendo al *argumento por etimología*: «contradiciendo la etimología misma de la palabra *honor* –que dice estimación pública y ajena– ya no es la mirada el prójimo, sino la subjetividad individual, el fuero interno, quien ahora ejerce de árbitro soberano que discierne y dictamina de lo honroso y deshonroso» [7]. La fuerza de este argumento reside en las interferencias que se descubren a partir del sentido literal o etimológico de una palabra cuando se contrasta con un determinado uso [287]. La consecuencia más importante de esta traslación del honor a la esfera de lo privado ha sido la ruptura de la transitividad que subyacía en la relación señor-vasallo, que convierte la objeción de honor en «una objeción de conciencia enmascarada»: el que abdica de la disciplina militar invocando su propio honor pero no devuelve a sus superiores el poder y autoridad de que goza, «lo hace tan sólo en el intento de justificar y convalidar militarmente la retención y la utilización usurpatorias del mando y de las fuerzas recibidos» [7]. Este razonamiento utilizado por Sánchez Ferlosio para hacer aflorar la contradicción o paradoja subyacente entre lo que el objetor de honor declara explícitamente y lo que ocultamente hace o desea se corresponde con otro de los seis lugares comunes exclusivamente retóricos que Aristóteles incluye en su *Retórica*. Dicho lugar reza del siguiente modo en el tratado aristotélico: «Puesto que no se elogian las mismas cosas en público que en privado –ya que en público se elogian, sobre todo, las que son justas y bellas, mientras que en privado se prefieren las que más convienen–, otro <lugar común> consiste en, *partiendo de una de estas <afirmaciones>, procurar deducir la otra*. De los lugares propios de las paradojas, este es, ciertamente, el de mayor firmeza» (*Retórica*, II, 23, 1399a, 30-35; *Argum. sof.*, XII).

La argumentación deriva ahora hacia las curiosas consecuencias de esta privatización del concepto de honor: la indeterminación de la dirección y el objeto hacia el que se realiza el juramento militar y la modificación del concepto de patria. Se trata de una *argumentación por las consecuencias*, cuya eficacia persuasiva reside en la *debilidad* dialéctica del principio de causalidad, del que pueden derivarse efectos contradictorios. Se minusvalora la causa por sus malas consecuencias o efectos [288]. En este caso, Sánchez Ferlosio pretende hacer patente que las consecuencias derivadas de «la descomposición individualista del sentido del honor» suponen una contradicción respecto al carácter *público* de las manifestaciones del compromiso militar de lealtad a la patria:

287. Este procedimiento argumentativo fue estudiado por Aristóteles en sus *Tópicos*, II, 6, 112a, 32 y ss y en su *Retórica*, I.400b, 17-25. Véase también Cicerón, *Topica*, VIII, 35 y ss. y Quintiliano, *Institutio Oratoria*, V, 10, 30-31.

288. Véase Aristóteles, *Tópicos*, II, 8 y III, 2, 117 a5-15; Cicerón, *Topica*, XII, 53; Quintiliano, *Institutio Oratoria*, V, 10, 74.

[8] La descomposición individualista del sentido del honor no puede menos de afectar también al juramento militar, extendiendo el equívoco al propio término receptor de la lealtad. Aunque las juras conserven la apariencia de ceremonias públicas solemnes, en lugar abierto y con nutrida asistencia de testigos militares y civiles, nada asegura ya que el compromiso de honor de cada cual lo sea ante los demás y para ellos y no de cada uno ante sí mismo y para sí mismo; nadie puede saber si el juramento no se estará haciendo, en realidad, en la más recoleta intimidad de las alcobas, en un reclinatorio de terciopelo rojo y ante el altarcito privado en el que cada cual tiene sus indíbiles y sus mandonios, sus dompelayos y sus chindasvintos, sus devivares y sus santacruces, persona, cosa, idea, alegoría, ectoplasma o logogrifo. Todo se sigue poniendo, ciertamente, bajo la holgada advocación de patria, pero ay, ¡vaya usted a saber ya quién es esa moza para cada quisque, tan múltiple, inesperado y hasta contradictorio se ha mostrado el espectro posible de los contenidos capaces de erigirse en argumento de la objeción de honor! (p. 169).

Sánchez Ferlosio sustenta sus afirmaciones en el valor argumentativo que se deriva de las transferencias de valor que es posible deducir a partir de la interacción entre la persona y sus actos. Para nuestro autor, el individualismo ha destruido la tradicional oposición entre los compromisos públicos y privados de la persona, haciéndolos todos privados. Esto se debe a que actualmente se valora a la persona por encima de sus actos sociales, liberando al individuo de su deber de responsabilidad respecto a sus acciones públicas. La consecuencia que se deriva de esta privatización del compromiso del honor militar es la transformación del concepto de patria, que pasa de ser formal a tener un contenido ideológico. Esta efecto se ilustra con un ejemplo y todo el parágrafo constituye la conclusión de la argumentación desarrollada en la última parte de la *argumentatio*:

[10] El caso es que la patria, concebida en la antigua mentalidad estamental como comunidad, como forma, como relación y como compromiso o, en una palabra, como *res publica*, pasa a ser concebida, en la moderna mentalidad individualista, como esencia, como contenido, como ideología y como culto. Ahora es un santo plenamente accesible a la devoción domestica, una diosa a la que cada cual puede dar el rostro que le guste y rendir el más caprichoso y arbitrario culto íntimo y particular. La manifestación psíquica más acabada y expresiva de esta patria de alcoba fue la que Napoleón, en su lecho de muerte, dejó escapar de sus labios con el último aliento de la vida: «¡Francia, Francia, cuánto te he amado!». Nada, absolutamente nada, tiene ya que ver este fetiche informe, este fantasma individualmente invocable, con la pública, grande, fuerte y maternal señora de la Acrópolis, Palas Atenea, en todo el esplendor de su criselefantina majestad (pp. 169-170).

El intelectual y los medios audiovisuales, de Francisco AYALA [289]

La *argumentatio* de este ensayo ocupa los parágrafos [18] al [27]. Ya hemos comentado su extensa narración/exposición, donde se informa al lector de los datos pertinentes respecto a la evolución en el mundo occidental de la sociedad burguesa a la sociedad de masas y la progresiva sustitución del libro por otros medios de comunicación. Tras la presentación de los puntos de partida de la argumentación, ésta se inicia propiamente a partir del parágrafo [18] y en ella se intenta justificar con argumentos la necesidad de que el intelectual participe activamente en los nuevos medios audiovisuales. La argumentación tiene dos partes: a) Por qué es necesario que el intelectual participe directamente en los medios audiovisuales ([18]-[26]); y b) cómo puede y debe hacerlo ([27]-[31]). La primera cuestión se plantea y razona desde el inicio a través de una organización de base silogística o implicativa, que se manifiesta textualmente en los parágrafos [18]-[20] y sirve para argumentar la necesidad que la sociedad de masas tiene del intelectual como guía u orientador para su funcionamiento. Dicho entimema se puede formular en estos términos: 1.ª premisa: La sociedad de masas es heredera de los valores de la sociedad burguesa [18]; 2.ª premisa: estos valores son transmitidos por los medios de comunicación, pero degradándolos [19]; conclusión: luego la sociedad de masas necesita «ser equipada con los instrumentos de una racionalidad adecuada a sus peculiares condiciones. Y ésta es, por cierto, la actividad propia de los llamados «intelectuales»» [20]. Se trata, en definitiva, de un *argumento pragmático*.

Una vez razonada la función del intelectual en la nueva sociedad, Francisco Ayala plantea el objeto del debate: esta función sólo podrá ser ejercida con eficacia si se realiza a través de los medios de comunicación de masas. El razonamiento se plantea de nuevo en forma de implicación:

> [21] Si los individuos dotados de aptitudes para percibir las eternas cuestiones de la naturaleza humana y reformularlas dentro del contexto social contemporáneo han de cumplir su vocación intelectual con eficacia en la situación presente, deberán hacerlo por fuerza a través de tales medios de comunicación, pues éstos son los que hoy educan y condicionan a las nuevas generaciones (p. 442).

El resto del proceso argumentativo está encaminado a reforzar esta conclusión o tesis principal. El primer argumento se presenta como un *hecho*: «el libro ha dejado de ser ya el vehículo principal para la transmisión de contenidos culturales», pues carece de eficacia social. Como ya dijimos, la fuerza persuasiva de los hechos reside en que no necesitan ser argumentados para justificar la adhesión; no obstante, Ayala explica las razones de esta ineficacia, consciente de que, como señalan

289. Cfr. F. AYALA, «El intelectual y los medios audiovisuales», en *El escritor y su siglo*, ed. cit., pp. 433-449.

Perelman y O.-Tyteca, «no contamos con ningún criterio que nos permita, en cualquier circunstancia e independientemente de la actitud de los oyentes, afirmar que algo es un hecho», pues el acuerdo siempre es susceptible de ser cuestionado (TA, § 16). De ahí que sea conveniente añadir un *argumento por la causa* para explicar los motivos de la ineficacia del libro como instrumento de influencia social, lo cual permitirá, a su vez, deducir la conclusión o tesis que se está defendiendo.

> [21] ... Durante el siglo XIX, el libro operaba directamente sobre la clase, más o menos restringida y compacta, que tenía en sus manos las palancas del mando; pero una vez disuelta esa clase, la dirección del conjunto social –si es que todavía existe una dirección– se ha desplazado hacia instancias tecnocráticas que, de alguna manera, están supeditadas a las propias masas. Es, pues, sobre éstas que deberá ser ejercida la posible influencia intelectual o espiritual. Y el camino para llegar a ellas y alcanzarlas no es otro que el ofrecido por los medios audiovisuales (p. 443).

Las premisas de esta argumentación se basan en lugares de la persona (TA, § 24) [290]: la eficacia del libro en el siglo XIX derivaba de su influencia en personas concretas, los dirigentes sociales, de cuya dignidad, mérito y autonomía se puede esperar que tengan una actitud positiva hacia la sociedad; por el contrario, la ineficacia del libro en el siglo XX reside en que los dirigentes se han convertido en tecnócratas y, de alguna manera, carecen de autonomía. A continuación, para evitar los posibles malentendidos a que sus afirmaciones pudieran dar pie, Ayala refuta a quien piense que el libro va a desaparecer como vehículo de comunicación intelectual. En el parágrafo [22], se razona la necesidad de su vigencia apelando a lugares de la cualidad, o sea, los que sirven para cuestionar la eficacia del número: frente a la rapidez y frecuencia de datos que se transmiten a través de los medios audiovisuales, que hacen de la información algo superficial y vano, el libro «responde en su propósito a exigencias de la mente humana que mal podrían satisfacerse sin el requisito de una sosegada meditación. Obras construidas con rigor intelectual, estructuras complejas de pensamiento o de poesía, no podrían lograrse sin un demorado y muy cuidadoso estudio, pues es en la precisión del texto escrito donde radica la virtud superior de tales obras. Y su adecuada recepción pide a su vez una lectura atenta en meditativa calma. Es por eso precipitado y, en definitiva, falso postular la desaparición del libro» (p. 443).

Este breve comentario sobre el libro lleva al autor a desviarse un tanto de la línea lógica de la argumentación. Los parágrafos [23] y [24] son una digresión respecto al asunto central; en ellos se comentan las relaciones entre la literatura y los medios audiovisuales, o sea, el problema de valorar la calidad en las adaptaciones de obras literarias al cine o la televisión. La conclusión es que «si hay adaptación, como tantas veces la hay, la obra producida a través de la tecnología audiovisual no

290. Cfr. ARISTÓTELES, *Topicos*, 118a.

será ya el libro en que se ha inspirado, sino otra distinta, los criterios de cuya validez residen en ella misma» [24]. Esta digresión sirve, por tanto, como refuerzo de la argumentación anterior, o sea, de la independencia de ambos tipos de cauces de comunicación. Tras la digresión, se plantea de nuevo el problema: cómo conseguir que los intelectuales participen activamente en los medios audiovisuales. La necesidad de que esta colaboración se produzca se expone otra vez en términos parecidos a los que aparecían en el entimema desarrollado en los parágrafos [18]-[20]: el intelectual ha de servir de guía u orientador cultural de la sociedad, desprovista de valores al estar movida «sólo por los vientos que soplan desde los medios de comunicación de masas»; a su vez, éstos «carecen también de criterios firmes y, a falta de otros, procuran guiarse por las cuotas de popularidad de los programas ofrecidos reduciéndolos al máximo común denominador» [25]. Se inicia aquí otra breve digresión, enlazada temáticamente con la anterior, pero cuyo fin es ahora ilustrar los mecanismos a través de los cuales los medios audiovisuales buscan esas cuotas de audiencia. Obsérvese que el autor está constantemente teniendo en cuenta como premisa no explícita la oposición del lugar de la calidad al de la cantidad, situando a aquél por encima de éste: «lo que se procura ante todo es divertir de la manera menos exigente al mayor número posible de espectadores»; para ello se manipulan y adaptan las obras literarias al nuevo medio, con lo que quedan desvirtuadas, «desustanciadas, falseadas y, en definitiva, inoperantes» [25]. Se trata de un «manejo irresponsable de los medios audiovisuales», «que moldean las mentes de la multitud y que, al establecer con ello pautas de conducta social, lo hacen de manera perniciosa» [25]. Estamos ante una *argumentación por el precedente*, es decir, se advierte de los peligros que conllevaría en el futuro la consolidación de esta actitud deformadora propia de los medios de comunicación [291]. La situación que acaba de describir es uno de los argumentos más eficaces para justificar su propuesta, que es planteada de nuevo en el parágrafo [26], el último de la primera parte de la argumentación: «sólo el acceso *directo* de los individuos capaces de originalidad creadora a la organización de los medios audiovisuales podría acaso corregir esta situación lamentable» [26].

La segunda parte de la argumentación está destinada a explicar cómo puede producirse esa participación *directa* del intelectual en los medios audiovisuales: Ayala no propone una mera colaboración con los técnicos, sino que «el verdadero creador ha de dominar la técnica conducente a expresar su concepción» [27]. Esta tesis o conclusión es justificada, primero a través de un *argumento por analogía*:

> [27] ... y así como un escritor que no dominase los recursos literarios sería desde luego un mal escritor, frente a los medios audiovisuales el intelectual que pretendiera ofrecer directivas abstractas para ser ejecutadas por los buenos oficios de un técnico sería una irrisoria nulidad comparable al pretendido poeta o novelista que

291. Cfr. J. González Bedoya, *Tratado histórico de retórica filosófica*, cit., t. I, p. 51.

dice tener en la mente un poema o novela pero no sabe cómo desarrollarlos en palabras (p. 446).

Y segundo, a través de la ruptura de la disociación tradicional entre el intelectual (Término I) y el técnico (Término II). El origen de cualquier disociación de las nociones está en el deseo de suprimir la posible incompatibilidad entre dos ideas, hechos o verdades a través de una distinción de conceptos. En nuestro caso, la disociación tradicional entre el trabajo manual y el trabajo intelectual procede de una concepción de la sociedad que los consideraba incompatibles en una misma persona. En este sentido, lo que Ayala pretende negar es dicha incompatibilidad, de ahí que destruya la disociación tradicional y considere que las actividades técnicas e intelectuales pueden ser realizadas por la misma persona. Esta ruptura es reforzada mediante un *argumento pragmático*:

[27] ... La separación entre el «intelectual» y el «técnico» es inaceptable, no funciona. Después de todo, las manipulaciones maquinísticas de la moderna tecnología no son tan intrincadas como para que no pueda aprenderlas cualquiera con relativa facilidad. El *quid* está, no en los mecanismos, sino en saber explotar las posibilidades para dar expresión cabal a concepciones originales y significativas (p. 446).

Y mediante un *ejemplo*: «en definitiva, esto es lo que han hecho los grandes creadores que hasta ahora lograron imponerse en el campo de los recursos audiovisuales, especialmente en el cine» [28]. Evidentemente, este ejemplo es una *excepción* y, como tal, podría ser refutado alegando la escasa repercusión social de los casos excepcionales. Ayala, sin embargo, lo interpreta a la inversa, o sea, como si la alegación que se le pudiera hacer fuera precisamente que los casos excepcionales pueden servir de modelo social; de esta manera, curiosamente rechaza el recurso a la excepción como argumento, cuando él mismo ha puesto como ejemplo un caso excepcional:

[28] ... Pero no se alegue que si esos pocos consiguieron en efecto salir adelante venciendo dificultades enormes y trabas descorazonadoras, otros muchos pueden seguir su ejemplo conquistando los medios de comunicación de masas. Sobre la excepción no cabe fundar una regla normal de vida. Habrá de darle a esos medios una estructura que, en lugar de presentar resistencias tremendas, brinde atractivos suficientes para concitar la actuación de aquellos a quienes hemos convenido en designar como «intelectuales» (p. 446).

A continuación, en los últimos parágrafos de la argumentación se exponen: 1) las dificultades inherentes a los medios de comunicación, sólo superables en unas condiciones tan extraordinarias que casi cualquier intelectual fracasaría en el intento: debería «reunir a su perspicacia de pensador y a su intuición de artista aquellas

condiciones de carácter que le permitan aglutinar al equipo y ejercer con eficacia el mando ejecutivo –condiciones de carácter no demasiado compatibles con la propensión contemplativa y especulativa que suele darse en el 'intelectual'–» [29] Lo más normal, por tanto, será el fracaso y, por tanto, la retirada del intelectual: «tras de algunas frustraciones» (...), el «intelectual» se retrae y vuelve a su aislamiento, donde al menos cree poder darle rienda suelta a su vocación, aunque luego termine por amargarlo la falta de respuesa social en que sus libreseos esfuerzos se pierden» [29]. Y 2) las posibilidades de reestructurar «el sistema sobre el que la tecnología de la comunicación de masas se encuentra montada, para el efecto de eliminar aquellos otros males que sean subsanables» [30]. Los dos elementos básicos de este sistema audiovisual son: la sociedad de consumo, que obliga a rebajar la calidad de los productos [30], y el monopolio gubernamental, que conlleva el peligro de que sea utilizado como instrumento de persuasion política [31].

Apéndice sobre la 'conclusión' de la argumentación ensayística

La razón por la que hemos reservado un apartado especial para tratar las peculiaridades de la conclusión argumentativa es doble. Por un lado, consideramos que es necesario diferenciar dos conceptos que fácilmente se suelen confundir: la *conclusión* de la argumentación o proceso de razonamiento a través del que el ensayista aporta las pruebas pertinentes desde su punto de vista para justificar su opinión, tesis, punto de vista, etc., y el *epílogo*, última sección de la superestructura argumentativa, pero que ha sido denominado *conclusio* en algunos tratados latinos de retórica. Por otro lado, las peculiaridades de la conclusión argumentativa, distinta de la conclusión típica de la demostración lógica o formal, exigía ciertas matizaciones en función de la clase de textos que estamos estudiando.

Empecemos por la primera cuestión. En el apartado siguiente expondremos pormenorizadamente las razones por las que hemos decidido denominar *epílogo* a la última sección de la superestructura argumentativa, frente a la designación más frecuentes de *peroratio* o la más esporádica de *conclusio*. Hemos desechado llamarla *peroratio* porque consideramos que dicho término se refiere más bien a un conjunto de técnicas de persuasión afectiva que pueden utilizarse no sólo en la última parte del texto, sino en cualquier otra a lo largo del mismo. En cuanto al término *conclusio*, sería mucho más adecuado que el anterior para designar la última sección de la superestructura argumentativa por su sentido lato y general de 'fin y terminación de una cosa', 'remate definitivo de una obra'. Sin embargo, también lo hemos desestimado para designar esta última sección superestructural, pues el término *conclusio* tiene, además del citado sentido general, un sentido restringido y especializado, por el que significa 'proposición que se pretende probar y que se deduce de las premisas', 'inferencia o deducción de una verdad de otras que se admiten o presuponen', en definitiva, conclusión de la argumentación. Por tanto,

llamaremos *epílogo* a la última sección de la superestructura argumentativa, que organiza macroestructuralmente el contenido semántico referencial del final o acabamiento del texto, o sea, todo aquello por lo que el lector sabe que un texto ha llegado a su fin; y reservaremos el término *conclusio* para designar exclusivamente la conclusión de la argumentación que se ha llevado a cabo en la *argumentatio* o tercera categoría de la superestructura.

En general, se ha considerado que la 'conclusión' es una de las tres partes del *silogismo*, que consta de una premisa mayor, una premisa menor y una conclusión, la cual se infiere de las premisas. A partir de este esquema básico de raigambre aristotélica, Teofrasto diseñó el *epiquerema*, que es un entimema complejo, de carácter expandido, en el que cada una de las premisas se prueba con otra razón; por tanto, tiene cinco partes: premisa mayor - razón - premisa menor - razón - conclusión. Este esquema llegó hasta Cicerón y hasta el autor de la *Retórica ad Herennium*, que plantean el siguiente modelo de argumentación, «más compleja y más perfecta», según éste último: *propositio - ratio - rationis confirmatio - exornatio - complexio* (*Rhet. ad Her.* II, 8, n. 28). La última parte del epiquerema, la *complexio* se define así: «*complexio est, quae concludit breviter, conligens partes argumentationes*». Esta concepción de la *complexio* como una manera de establecer brevemente los principales puntos tratados en la argumentación es la que nosotros asociamos con la *conclusio* de la tercera categoría teórica de la superestructura argumentativa a través de la que se organiza macroestructuralmente el contenido semántico referencial relativo a las pruebas pertinentes para justificar una idea o un punto de vista personal. Lo importante, es que cada epiquerema trata y resuelve un tema o asunto, de manera que lo más común es construir la argumentación como suma de epiqueremas. Sin embargo y tal como hemos podido comprobar en el examen de esta sección superestructural en el apartado anterior, la organización de las pruebas a favor de la propia opinión nunca responde, en el texto ensayístico, al esquema fijo que hemos citado. Se trata de un proceso de argumentación mucho más libre, ajeno a la organización silogística de la argumentación que extrae la conclusión de unas premisas. Como ya hemos señalado varias veces, la argumentación ensayística se caracteriza por el uso de razonamientos *no formales*. Frente al razonamiento lógico de las matemáticas, el razonamiento cotidiano o no formal es aquél que se presenta como una cadena ordenada de enunciados, y no como una organización formal de carácter proposicional. Según J. B. Grize, tanto los razonamientos formales como los no formales se caracterizan por la presencia de una *conclusión*, pero mientras que en aquéllos la conclusión *se deriva* necesariamente de las premisas y viene marcada mediante partículas como *entonces, por tanto*, etc., en éstos no hay nada que imponga el orden premisas → conclusión. La dificultad, por tanto, de los razonamientos no formales está en descubrir la conclusión [292]. A continuación vamos a plantear varias posibilidades para determinar la

292. Cfr. J. B. Grize, «Raisonner en parlant», en M. Meyer, *De la Metaphisique à la Rhétorique*, cit., p. 51.

conclusión de la argumentación ensayística a partir de los ensayos que acabamos de analizar.

Por lo general, lo más peculiar de la argumentación en el ensayo es anticipar la conclusión, que será esa afirmación previamente admitida que encierra la opinión o tesis personal; para probarla, se buscan las razones que se creen más pertinentes, las cuales se constituyen, a su vez, como premisas de la conclusión que se quería extraer. Por ejemplo, en el ensayo de J. Benet se establece en primer lugar la postura que el ensayista va a defender: las ventajas del disco sobre la interpretación musical en directo; a continuación, se aportan las pruebas que justifican esta preferencia, pruebas que se van a convertir a su vez en premisas a partir de las que deducir la conclusión ya establecida. Igualmente, en el ensayo de F. Ayala, se parte de la opinión de que los intelectuales han de ejercer su influencia benéfica sobre la sociedad a través del control de los medios audiovisuales; toda la argumentación ulterior está orientada a justificar esta primera conclusión. Evidentemente, se ha invertido el orden implicativo propio del razonamiento de base silogística; con ello se consigue que la argumentación sea más libre y a la vez se permite que las conclusiones nunca sean definitivas.

Otra posibilidad es la que propone J. Grize, para quien «toda conclusión se marca por un cambio de nivel en el discurso, por una *desnivelación*». En todo discurso no formal se puede percibir un mecanismo de *expansión* (por ejemplo, un recorrido por los otros puntos de vista distintos y polémicos respecto al que se va a defender), que culmina con un enunciado de *condensación*. Este enunciado marca un cambio de nivel y puede considerarse como la conclusión [293]. Esta es la organización argumentativa del ensayo de F. Savater, que parte no de una conclusión u opinión personal, sino de la formulación de dos preguntas a las que va a intentar contestar: si pueden condenarse moralmente las corridas de toros y si tal ritual puede ser tenido por bárbaro. Cada una de ellas es argumentada con las pruebas pertinentes (proceso de expansión), las cuales conducen a una conclusión (proceso de condensación). En el primer caso se llega a la conclusión de que, como los animales no tienen derechos, pues no tienen capacidad para ejercerlos recíprocamente, la valoración de las corridas de toros no entra en el campo de la moral, lo que permite que el hombre tenga una relación libre y no reglada respecto a los animales; esta conclusión aparece condensada en el parágrafo [4]. En cuanto a la segunda cuestión, la conclusión es que 'lo bárbaro' de las corridas de toros hay que entenderlo como una dimensión positiva del sufrimiento anejo a la existencia; de ahí la propuesta de una *tauroética* que controle la fiesta tal como *debe ser*. Esta conclusión está formulada al principio del parágrafo [8].

Pero también es posible que la conclusión resulte ser la culminación de un proceso argumentativo sostenido por el suspenso, como sucede en los relatos policiales. J. Skirius ha apuntado esta posibilidad, pero reduciéndola a los aspectos

293. Cfr. ibídem, p. 52.

temáticos, como una manera de vincular el ensayo con la ficción [294]. Al margen de esta restricción, es evidente que existen ensayos cuya argumentación está sostenida por cierta tensión o misterio, con lo que la conclusión se convierte en el ámbito de la revelación. Evidentemente, en estos casos, el climax de la argumentación nunca es tan eficaz como en los relatos de ficción, pues se reduce a un sumario, a una declaración de los resultados de la propia investigación o a una metáfora particularmente poderosa. Un ejemplo puede ser el ensayo de Thomas de Quincey «Los golpes a la puerta en *Macbeth*», en el que ya desde el exordio se nos ha despertado la curiosidad por la explicación personal que el ensayista va a dar al episodio de los golpes que se oyen tras la puerta cuando los esposos Macbeth acaban de matar al rey Duncan; dicha explicación es continuamente postergada mediante la digresión y el relato de las circunstancias que sirvieron al autor para hallar la clave del asunto; el suceso ya es, en sí mismo, misterioso, pero la interpretación de De Quincey y su justificación razonada, o sea, su argumentación, está sometida a la tensión de un desvelamiento gradual y progresivo, que sólo culmina al final del parágrafo [4]: primero se aportan las pruebas y después se aplican al caso concreto del episodio de la obra de Shakespeare, con lo que la conclusión de la argumentación adquiere los visos de una revelación sorprendente o, al menos, original.

Como es sabido, el razonamiento natural o argumentativo se caracteriza, frente al formal o demostrativo, porque no existe una relación *necesaria* entre las premisas y la conclusión, sino que más bien predomina una relación de probabilidad o credibilidad; esto es así porque las premisas de estos razonamientos están basadas en lugares de lo preferible y en valores sobre los que no existe un acuerdo general o universal, sino sólo acuerdos de grupos particulares en función de su ideología. Pero, si no existe la implicación lógica que justifique la conclusión a partir de las premisas, ¿cómo puede resultar entonces un razonamiento convincente? Esta pregunta ha sido planteada por J. B. Grice, para quien esto se logra dando a su conclusión un cierto carácter de evidencia [295]. Por ejemplo, en el texto que hemos analizado de J. Benet se puede apreciar claramente este mecanismo: en el parágrafo [5], la conclusión del razonamiento se hace explícita precisamente a través de una fórmula que subraya la evidencia, incluso reforzándola con una valoración que condena el olvido: «aparte de todo eso está el hecho evidente (y con frecuencia olvidado) de que...» (p. 13). El mismo efecto de evidencia se puede conseguir a través de sintagmas como «es indudable» (o, en la

294. Dice el profesor Skirius: «Luis Alberto Sánchez construye el típico suspenso de un cuento detectivesco en su ensayo «Anatomía de un crimen», excitando nuestra curiosidad desde el principio acerca de la causa de un asesinato, que recibirá una mención pasajera cerca del final; sin embargo, el desenlace pasa a un segundo plano frente al mensaje didáctico del ensayista: a saber, que la prensa abusa, en tales historias de detectives, de un sensacionalismo innecesario. Irónicamente, Luis Alberto Sánchez ha sido capaz de capitalizar nuestra curiosidad morbosa, para introducir cierta indignación moral en la lectura, sin saciar nuestras expectativas con el remate de la trama criminal». Cfr. J. Skirius, «Este centauro de los géneros», cit., p. 16.

295. Cfr. J. B. Grize, «Raisonner en parlant», cit., p. 53.

forma adverbial, «indudablemente»), «es patente», «es manifiesto», etc.; también a través de la interrogación retórica. En los ensayos muy extensos, este tipo de marcas suelen establecer una separación entre las diversas unidades argumentativas o bloques de pruebas en torno a un determinado asunto, que se suceden y combinan a lo largo de toda una argumentación de grandes dimensiones; el conjunto de todas las conclusiones debería desembocar en una o varias proposiciones que resumieran la conclusión global de todo el proceso argumentativo. Esto sucede en la argumentación sistemática, pero es muy extraño en el ensayo (aunque no imposible), pues se trata de una clase de textos que se distingue más por sugerir y plantear temas para la discusión o la reflexión que por llegar a conclusiones definitivas o vinculantes.

Esta es la razón por la que la teoría y crítica que se ha acercado al ensayo ha insistido en afirmar, a pesar de lo que acabamos de decir, que se trata de una clase de textos que carece de conclusión propiamente dicha, o mejor, que proporciona «la elegante sensación de no concluir», como apunta N. G. Amarilla [296]. Esta idea ya fue propuesta por el joven Lukács en su reflexión sobre el asunto: mientras que en la tragedia, «el final es lo que da a todo significación, sentido y forma», en el ensayo, «el final es siempre arbitrario e irónico»:

> Se formula una pregunta y se profundiza tanto que se convierte en la pregunta de todas las preguntas, pero luego queda todo abierto: de fuera, de la realidad, que no está en ninguna relación con la pregunta ni con lo que como posibilidad de respuesta aportará una nueva pregunta, llega algo que lo interrumpe todo. Esta interrupción no es un final, no llega de la interioridad, pero es al mismo tiempo el final más profundo, pues habría sido imposible finalizar desde dentro [297].

Lukács está pensando en los *Diálogos* de Platón, entendidos como ensayos, y en el método socrático de la pregunta que busca posibles respuestas a través del diálogo compartido. A pesar de que, desde nuestro punto de vista, los diálogos platónicos se construyen según los principios de otra clase de textos diferente a la del ensayo, lo dicho por Lukács en torno a las preguntas que el ensayista deja sin respuesta tiene una interesante aplicación al texto ensayístico moderno. Es muy frecuente que en éste se planteen y sugieran más cuestiones que respuestas, que se resuelvan sólo algunos aspectos de la multitud de problemas que aparecen esbozados a lo largo del discurso. Como dice A. Giordano, «la búsqueda del ensayo no concluye con el encuentro de una solución que, retroactivamente, ponga fin a los problemas planteados, una respuesta (supuesta verdadera) que cierre la marcha abierta por la pregunta, sino que, por el contrario, esa búsqueda es de una singularidad tal que en ella «encontrar significa mostrar huellas y no inventar pruebas», no

296. Cfr. L. N. G. Amarilla, *El ensayo literario contemporáneo*, cit., p. 88.

297. Cfr. G. Lukacs, «Sobre la esencia y forma del ensayo», cit., p. 33.

develar el sentido, sino, multiplicando las vías, invitar a la develación» [298]. Ya Montaigne nos dejó su postura al respecto:

> No es el mundo sino una escuela de inquisición. No se trata de ver quién mete la lanza en la anilla, sino quién hace mejor la carrera. Tan necio puede parecer el que habla con verdad, como el que habla falsamente, pues nos ocupamos de la manera, no de la materia del decir [299].

Estas posturas apuntan hacia una idea: que el texto ensayístico no culmina con una conclusión precisa que suponga la recapitualación y síntesis de lo dicho por extenso. Es cierto que esto sucede así en muchos casos, pero en otros tantos, sin embargo, es muy fácil encontrar el enunciado o conjunto de enunciados que expresan la conclusión o idea general sostenida por el ensayista, tal como hemos podido nosotros hacerlo en los ensayos seleccionados. El problema es que tal conclusión no va a estar formulada metódicamente, pues, como señalara T. W. Adorno, la lógica del ensayo no es la lógica del discurso teórico, sino la lógica musical: «no deriva de un principio ni los infiere de coherentes observaciones particulares. Coordina los elementos en vez de subordinarlos; y lo único conmensurable con criterios lógicos es la esencia del contenido del ensayo, no el modo de su exposición» [300]. Por tanto, aunque el ensayo no tenga una conclusión fácilmente determinable, ésta siempre existe en su *argumentatio* (o incluso en otra sección), precisamente por la configuración superestructural argumentativa que caracteriza su construcción textual. El proceso discursivo nunca es tan arbitrario como parece, sino que está determinado por la unidad de su objeto (tesis u opinión personal respecto a cualquier asunto) y por la unidad de su intención persuasiva. La conclusión de la argumentación puede estar explícita al principio o al final, tal como hemos comentado antes, o puede estar implícita y como escondida a lo largo de la argumentación. Pero, en ambos casos, es determinable, pues toda argumentación, por el mero hecho de serlo, tiene una conclusión, es decir, una afirmación en favor de la cual el ensayista da o busca razones que la justifiquen. Y esto es independiente del hecho de que la conclusión de la argumentación ensayística no sea objetiva, necesaria o definitiva, sino, más bien, subjetiva y *sugerente*.

D) Epílogo

Es la última categoría sintáctico-semántica de la superestructura argumentativa, situada al final del texto y destinada a recordar al receptor lo más importante de todo lo dicho y a insistir en la propia posición argumentativa, con el fin de intentar

298. Cfr. A Giordano, «Del ensayo», en *Modos del ensayo*, cit., p. 112.
299. Cfr. M. de Montaigne, *Ensayos. III*, ed. cit., 8, p. 175.
300. Cfr. T. W. Adorno, «El ensayo como forma», cit., pp. 34-35.

influir afectivamente en él y lograr su adhesión. Estas tres funciones estaban reservadas a dos partes específicas: *recapitulatio* o enumeración de los temas tratados y *affectus* o captación emocional del receptor a través de dos recursos: la *conquestio*, encaminada a suscitar la compasión del receptor y provocar su participación emotiva y la *indignatio*, cuyo fin es provocar odio o desdén hacia la posición de la parte contraria [301]. Es una categoría optativa, cuyo contenido semántico puede aparecer implícito en el desarrollo de la *argumentatio*.

Antes de entrar en el análisis de la configuración semántica de esta sección superestructural en el texto ensayístico conviene detenerse en el problema de su denominación, puesto que ha sido nombrada de distintas maneras: Aristóteles la llamó ἐπίλογος, pero en la tratadística latina fue denominada tanto *conclusio* (Cic., *De inv.*, 1, 52, 98; *Rhet. ad Her.*, II, 30, 47; Isid., VII, 1), como *peroratio* (Cic., *Part. Orat.*, 15, 52. *Orat.*, 122; Quint., *Inst. Orat.*, 6, 1, 1). Sin embargo, la cuestión de la designación de esta parte de la superestructura argumentativa no estaba muy clara, pues los retóricos latinos de época tardía utilizaban indistintamente las tres palabras: por ejemplo, tanto C. Fortunaciano como M. Capella llaman *peroratio* a esta sección de la superestructura argumentativa cuando enumeran las *partes orationis* (C. Fort., II, 12, 22-24; M. Cap., 44, 14-15), pero se refieren a ella como *epilogus* cuando describen con detenimiento su contenido semántico y función pragmática (C. Fort., II, 31; M. Cap., 53, 18 y 25). Esta identificación entre lo que los griegos llamaban *epilogus* y lo que los latinos entendían por *conclusio* y *peroratio*, era marcada explícitamente en otras ocasiones: Sulpicio Víctor, en su enumeración de las partes del discurso dice: «*partes orationis sunt, ut quidam volunt, quattuor: exordium, narratio, argumentatio, peroratio sive conclusio*» (16, 4-5), pero más adelante matiza: «*peroratio est quae Graece ἐπίλογος apellatur*» (23, 21) [302]. Con todo, esta necesidad de hacer una aclaración para que quede clara la identificación de la palabra latina con el concepto griego implica, desde nuestro punto de vista, que se han producido una serie de desplazamientos metonímicos entre varias dimensiones propias de la definición de esta parte de la superestructura argumentativa. Creemos que la última sección del discurso o de cualquier obra literaria era llamada por los griegos, desde un punto de vista sintáctico (de la *táxis*), propiamente *epílogo*, o sea, lo que va detrás de lo dicho y lo cierra dándole unidad de sentido; ésta era la significación que en latín tenía también la palabra *conclusio*,

301. Cfr. H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, cit., §§ 431-442.

302. La misma indeterminación o identificación de los tres términos encontramos en Q. F. L. Victorino, quien en su *Explanationum in Rhetoricam M. Tulli Ciceronis Libri duo* señala: «*eae partes esse sex omnino nobis videtur. Multi enim quattuor esse dixerunt, id est, exordium, narrationem, quaestiones, epilogos. Cicero autem sex esse dicit, ide est, exordium, narrationem, partitionem, confirmationen, reprehensionen, conclusionem, epilogos scilicet...*» (1, 14, 27-31). Según esta identificación dirá más adelante: «*Conclusio est, inquit, finis ac terminus orationis, sed totius orationis hos epilogos accipiamus*» (1, 52, 1-3). La misma actitud es la que mantiene Casidoro en su *Liber de Rhetorica*, 9, 5-6, 35-36 y 20, 13.

que designaba la parte con la que culminaba cualquier texto. Ahora bien, en el ámbito de la Retórica, la sección final de un discurso *oral* solía tener un determinado contenido semántico y una fuerte orientación pragmática: recapitular los principales puntos de la reflexión y captar emocionalmente al receptor para que se mostrara favorable a la causa defendida por el emisor; a este contenido semántico y a esta intención especialmente pragmático-persuasiva es a lo que los rétores latinos llamaban normalmente *peroratio*, término que acabó especializándose en la acepción de 'fin' precisamente del discurso oral de orientación persuasiva. Es decir, en el contexto de la Retórica se consideraba que lo normal era *concluir* (*concludere*) un texto oral a través de una *peroración* (*peroratio*) de carácter eminentemente emocional, entendiendo que el contenido semántico de la última sección de la superestructura de este tipo de discursos argumentativos se asentaba en un conjunto de lugares comunes típicos y mecanismos de persuasión patética específicos. Así lo vemos en el *De Oratore* de Cicerón, donde en varias ocasiones se distingue la *conclusio*, como final del texto, de la *peroratio* como procedimiento persuasivo propio de esta parte:

> *... tum autem alii conclusionem orationis et quasi perorationem conlocant, alii iubent, antequam peroretur, ornandi aut augendi causa digredi, deinde concludere ac perorare (De Orat., II, 80).*
>
> *Nam ut aliquid ante rem dicamus, deinde ut rem exponamus, post ut eam probemus nostris praesidiis confirmandis, contrariis refutandis, deinde ut concludamus atque ita peroremus, hoc dicendi natura ipsa praescribit (De Orat., II, 307)* [303].

Por otro lado, la conciencia de que se trataba de dos conceptos diferentes se demuestra en aquellos tratados que especifican dónde y cuándo puede emplearse una peroración, matizando que no tiene por qué aparecer exclusivamente al final del texto. Por ejemplo, en la *Rhetorica ad Herennium*:

> *Conclusiones, quae apud Graecos epilogi nominantur, tripartitae sunt. Nam constant ex <e>numeratione, amplificatione et conmiseratione.*
>
> *Quattuor locis uti possumus <conclusionibus: in> principio, secundum <nar>rationem, secundum firmissimam argumentationem, in conclusionem* (II, 30).

El anónimo autor de este texto entendía que las *conclusiones* [304] son la parte o sección final que cierra el discurso, que lo concluye, de ahí que las asocie con el

303. Obsérvese que en ninguno de los dos casos se utilizan conjunciones adversativas con valor identificativo, sino conjunciones copulativas; ello quiere decir que la *conclusio* se considera un concepto diferente al de la *peroratio*.

304. La denominación en plural deriva, según H. Lausberg, de la duplicidad de funciones de esta parte de la superestructura argumentativa: atañe tanto a las cosas como a los afectos (Quint., 6, 1, 1). Cfr. H. LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, cit., § 432.

concepto griego de epílogo; pero también considera que, por su función pragmático-persuasiva, pueden aparecer en otras partes del texto. Por tanto, otorga a esta palabra dos sentidos: la *conclusión* es la parte con la que se finaliza el discurso, cerrándolo sobre sí mismo, pero también es un mecanismo de persuasión patética que puede utilizarse en cualquier momento según lo requiera el desarrollo de la argumentación. Esta distinción entre la categoría superestructural y los procedimientos de persuasión emocional se ve mucho más claro en otros tratadistas, como Cirio Fortunaciano o Marciano Capella, que denominan *epilogus* a la sección superestructural y *peroratio* a los mecanismos patéticos, ofreciendo a ésta amplios márgenes de operatividad:

> *Epilogus enim tres partes habet, enumerationem praedictam, indignationem, quam δείνωσιν dicimus, miserationem, quam οἶκτον vel ἔλεος memoramus. Sed dinosis ex locis argumentorum; nam his non tantum res probamus, verum etiam augemus; sed conquestio, ed est miseratio, isdem ex locis argumentorum sumitur, quibus et indignatio. Peroratione tamen non in fine tantum orationis utendum, sed ubi materioa permiserit, ide est in digressione prinipiorum aut narrationis assiduae, sed ete quaestionum nonnumquam. In epilogo generaliter observandum, ut brevis sit, si quidem commotus iudex statim dimittendus est ad sententiam proferendam, dum aut adversariis irascitur aut tuis miseretur lacrimis aut rerum afflictatione commotus est* (M. Cap., 53, 18-28).
>
> *Peroratione in fine tantum orationis utemur? immo ubicunque materia permiserit, et plerumque in digressione principiorum aut narrationis, sed quaestionum nonnunquam* (C. Fort., II, 31, 12-14).

A la vista de lo dicho, creemos que la última sección de la superestructura argumentativa debería denominarse propiamente *epilogus* o *conclusio*, puesto que la *peroratio* es, en esencia, un conjunto de técnicas y de lugares comunes para mover con eficacia el ánimo del receptor y, como tal, puede emplearse en cualquier parte del texto. Lo que sucedió es que, por un desplazamiento metonímico, la parte final que cerraba el texto pasó a denominarse indistintamente *peroratio* o *conclusio*, identificándose la clausura del texto con su finalidad o función pragmática, tal como se puede observar en los textos citados de los rétores de la baja latinidad. Como consecuencia, y teniendo en cuenta que hemos decidido reservar el término *conclusio* para aludir específicamente a las conclusiones de la argumentación, tal como hemos señalado en el apartado anterior, hemos elegido la palabra *epílogo* como la más adecuada para denominar la última sección de la superestructura argumentativa. En este sentido, el epílogo será considerado una categoría teórica de gran flexibilidad en cuanto al contenido semántico: en ella podrán encontrarse los tópicos de la persuasión por el carácter y por las pasiones, así como cualquier otro mecanismo afectivo propio de una *peroratio*, pero también habrá otro tipo de contenidos semánticos no necesariamente relacionados con la persuasión anímica del receptor.

Como ya hemos apuntado de pasada, la tratadística clásica coincide en señalar que el contenido semántico de esta parte del discurso abarcaba dos aspectos: por un lado, y en el ámbito de las cosas (*posita in rebus*), el epílogo servía para sumarizar la información desarrollada a lo largo de todo el texto y exponer explícita o implícitamente la conclusión derivada de la argumentación, con el fin de refrescar la memoria del receptor; por otro lado, y en el ámbito de los sentimientos (*posita in affectibus*), estaba orientado a despertar una actitud positiva en el interlocutor, con el fin de que su decisión fuera favorable a la causa defendida (Quint., *Inst. Orat.*, 6, 1, 1-11). Pero, además de estas dos funciones esenciales, otros tratados de retórica recomendaban añadir una tercera, complementaria de ésta última, que podía ser, o bien la amplificación (Cic. *Part. Orat.*, XV, 52), o bien el elogio de uno mismo y la censura del adversario (Cic. *De inv.*, 1, 52, 98-109; *Rhet. ad Her.*, 2, XXX). Aristóteles tiene en cuenta las cuatro posibilidades (*Retórica*, 1419b, 10-11). Desde nuestro punto de vista, los más productivo para estudiar la configuración semántica del epílogo de la superestructura argumentativa del texto ensayístico es asumir la distinción básica de Quintiliano entre: 1) la *ratio posita in rebus*, es decir, todo lo concerniente a la persuasión a través de los propios contenidos del asunto tratado y no a través de recursos emotivos; y 2) la *ratio posita in affectibus*, que incluye precisamente todo lo relativo a la persuasión afectiva: la amplificación, el elogio de uno mismo, el descrédito del contrario, etc.; sólo este segundo aspecto de las funciones del epílogo constituye lo que generalmente se conoce como una *peroratio*. Por esta doble condición, el epílogo mantiene relaciones con el exordio, cuyas funciones eran también las de adelantar el tema que iba a ser desarrollado y predisponer favorablemente al receptor. Veamos ambos aspectos.

En cuanto al primer grupo de contenidos semánticos del epílogo del texto ensayístico, los relacionados con la *ratio posita in rebus*, no es infrecuente encontrar una recapitulación de las principales conclusiones o cuestiones que se han tratado en la argumentación. En este sentido, se aproxima al exordio, aunque Aristóteles establece los matices que distinguen aquella sección introductoria de la superestructura respecto a esta sección final: «Ahora bien, en el exordio conviene exponer el asunto a fin de que no pase desapercibido sobre qué trata lo que hay que enjuiciar; pero en el epílogo <basta> con los puntos principales sobre los que ha versado la demostración» (*Retórica*, 1419b, 30-32). Lo que encontramos en el epílogo es, por tanto, un resumen o sumario de lo dicho, de ahí que se recomiende como procedimiento más adecuado, cuando las causas son complejas, la enumeración (Quint., 6, 1, 1; Cic. *De Inv.*, 1, 98-109). En el ensayo, este recurso depende del grado de sistematización en que hayan sido tratados los diversos puntos o temas. Por ejemplo, es frecuente encontrarlo en el epílogo de ensayos en los que se puede apreciar una ordenación más premeditada de las materias, como en los de Bertrand Russell. Veamos un ejemplo:

> Podemos resumir ahora todo lo dicho anteriormente. Las nociones más fundamentales de la ética, acordamos, son las de bien y mal intrínsecos. (...). El siguien-

te par de ideas de que nos hemos ocupado eran las de justicia e injusticia objetivas (...). Hemos examinado, a continuación, el alcance del determinismo en la moral, advirtiendo que consiste en una limitación de los actos que son *posibles* en circunstancias dadas (...). Hemos examinado, a continuación, varias formas de egoísmo y decidido que todas son falsas. Finalmente, hemos considerado algunos errores que pueden cometerse al tratar de formar un juicio inmediato acerca de la bondad o maldad de un objeto (...) [305].

Esta característica general del epílogo estaba orientada a la configuración de textos que iban a ser emitidos a través del eje acústico-momentáneo, es decir, oralmente, de ahí la importancia del resumen final de lo dicho. Sin embargo, en una clase como el ensayo, cuyo canal de comunicación es la escritura o eje visivo-estable, el receptor tiene a su disposición en cualquier momento el texto completo, por lo que el sumario final puede ser prescindible. Por tanto, el epílogo del texto ensayístico puede contener *o no* una recapitulación que sintetice la postura del autor respecto al tema que ha desarrollado. Cuando encontramos la citada recapitulación, ésta puede ir marcada por la locución adverbial «en resumen», aunque no es frecuente que se abarquen todos los puntos que podrían entenderse como principales en el contenido semántico del texto; la enumeración de los mismos depende del grado de sistematicidad con el que se organice la materia, como hemos dicho. En general, lo más común es que dicha síntesis tenga otra función además de la de simplemente refrescar la memoria: suele ser una forma de dejar constancia de la propia opinión acerca del asunto tratado, de manera que a menudo se puede identificar con la conclusión o conclusiones de la argumentación que acaba de ser desarrollada. Un ejemplo de este tipo de síntesis de la idea personal a modo de conclusión general puede ser el siguiente parágrafo, único que constituye el epílogo del ensayo de Unamuno titulado «Sobre el fulanismo»:

[67] Con todas las cuales consideraciones no quiero sino remachar lo que en varias formas vengo sosteniendo, y es que importa más la persona que haya de aplicar estos o los otros principios teóricos de política, que no los principios mismos, y que los efectos de semejante aplicación dependen de la persona que los aplique, mucho más que de los principios mismos aplicados. Y todo ello concurre a justificar el fulanismo [306].

La síntesis del contenido en el epílogo puede tener también un valor generalizador y hasta doctrinario, como, por ejemplo, en el ensayo titulado «Sobre la muerte

305. Cfr. B. RUSSELL, «Los elementos de la ética», en *Ensayos filosóficos*, Madrid, Alianza Editorial, 1980 (5.ª reimp.), pp. 80-81. Igualmente, el epílogo del ensayo titulado «El pragmatismo» consiste en un resumen recapitulador de los distintos puntos tratados respecto a este tema y la propia opinión que al autor le merecen. Cfr. «El pragmatismo», en ibídem, pp. 157-158.

306. Cfr. M. DE UNAMUNO, «Sobre el fulanismo», en *Obras Completas. Paisajes y Ensayos*, cit., p. 1.107.

de Roma», donde la conclusión de la argumentación, atraída hasta el epílogo, se expresa con más eficacia persuasiva a través de una imagen que sintetiza el contenido conceptual de todo el ensayo; dicha imagen se refuerza con un discurso en estilo directo con valor imperativo-exhortativo:

[37] En grande o en pequeño, toda historia nacional llega a un punto en que para recrecer necesita dejar descansar la vieja capital y esperarlo todo de la provincia: un momento en que es preciso despertar la periferia del gran cuerpo político y gritar: «¡Eh, vosotras, las provincias: es preciso que dejéis de ser provincianas! He aquí llegada la hora en que tenéis que aprontar vuestros impulsos intactos. El Estado renacerá de vosotras o no renacerá. ¡Eh, las provincias: de pie!» [307].

O puede ser una efusión lírica, porque el autor pretende grabar en la mente del lector una determinada imagen o idea. Por ejemplo, en el ensayo de Ortega titulado «Musicalia», el epílogo no es una enumeración resumida de las conclusiones de la argumentación, sino una síntesis metafórica:

[42] Sepamos, pues, ante el negro vuelo ululante de Paolo y Francesca contener nuestro arrebato; no es arrastrados por ellos en su trágico turismo infernal como gozaremos la más fina flor de su doliente frenesí, sino dejándolos pasar, siguiendo con la mirada más aguda los dos pájaros eróticos y oyendo que *comme i gru van cantando lor lai* [308].

La finalidad perseguida por el ensayista es persuasiva: busca sintetizar la conclusión de la argumentación a través de una expresión particularmente poderosa que capte emocionalmente al receptor. Esta manera de entender el epílogo dependerá del talante del ensayista, es decir, del grado de importancia o efectividad que conceda a la persuasión afectivo-estilística frente a la persuasión a través del razonamiento. Se trata de explotar la fuerza pesuasiva de la evocación imaginaria. Como veremos más adelante, no es extraordinario encontrar elementos puramente imaginativos en el ensayo, pues la proyección sobre el futuro de conjeturas e hipótesis es, en el fondo, una construcción ficcional. Este tipo de mecanismos adquiere una dimensión específicamente literaria cuando la imaginación se pone al servicio de la pintura de un personaje o de la evocación de una situación. En este sentido, el epílogo es uno de los lugares privilegiados para poner en marcha todos los recursos lingüístico-expresivos a través de los que evocar imágenes, con el fin de impactar en el receptor y despertar en él una determinada actitud acorde con la postura defendida por el ensayista. Recordemos, por lo demás, que Quintiliano señalaba

307. Cfr. J. Ortega y Gasset, «Sobre la muerte de Roma», en *El Espectador. V y VI*, Madrid, Espasa Calpe, 1966, p. 199.

308. Cfr. J. Ortega y Gasset, «Musicalia», en *El Espectador. III y IV*, cit., p. 33.

que las figuras recomendadas para mover los afectos eran las relacionadas con la ficción: la evidencia o descripción, la prosopopeya, etc. Un ejemplo lo tenemos en el ensayo de Ortega y Gasset titulado «Esquema de Salomé», el contenido semántico de cuyo epílogo alude a la conclusión de la argumentación previamente desarrollada (que Salomé es una «mujer de presa» porque su esencia es varonil), pero es, sobre todo, una evocación imaginativa de la figura de esta mujer tal como la ve la subjetividad del ensayista.

[14] Salomé, que no ama a Juan Bautista, necesita ser amada de él, necesita apoderarse de su persona, y al servicio de este anhelo masculino pondrá todas las violencias que el varón suele usar para imponer al contorno su voluntad. Ved por qué, como otras un lirio entre las manos, lleva esta mujer una cabeza segada entre sus largos dedos marmóreos. Es su presa vital. Rítmico el paso, ondulante el torso, corvino el rostro hebreo, avanza por la leyenda, y sobre la cabeza yerta, de ojos vidriosos, se inclina su alma con un rapaz encorvamiento de azor o de neblí... [309]

Como se sabe, uno de los ensayistas españoles que más equilibrio concede a los dos modos retóricos de la persuasión argumentativa es precisamente J. Ortega y Gasset, de ahí que no sean infrecuentes en su ensayos los epílogos de este tipo. En esta línea podemos citar también varios ejemplos de José Martínez Ruiz, 'Azorín', los epílogos de cuyos ensayos sobre escritores y libros tienden a la descripción subjetiva de un personaje o de un lugar, a modo de pintura evocativa cuya función parece ser la de despertar en el lector una impresión de cercanía, de familiaridad con el objeto presentado:

[11] En los últimos años de su vida, ya viejo, martirizado por la gota, Vives, después de haber tratado a los hombres más insignes del mundo, se entretenía en escribir estas páginas sencillas y amorosas de sus *Diálogos*.

[12] Y yo lo veo, en esta bullidora ciudad de Brujas, metido en un pequeño cuarto –mientras su mujer, acaso continuadora del comercio de sus padres, despacha fuera paños y brocateles–; yo le veo evocando sobre el recio papel las sensaciones de su niñez, allá en la luminosa Valencia; sus idas a la escuela, situada en la calle de la Cruz Nueva; sus juegos a la taba y al alquerque en la de Cornicols; sus retozos con un perrico que anda por la casa y a quien él le echa pan... [310].

Muy relacionado con este tipo de síntesis está otro de los contenidos o tópicos que suelen aparecer en el epílogo del texto ensayístico y que consiste en que el autor señale explícitamente las intenciones que le han movido a escribir. Como ya dijimos, este tipo de declaraciones suele realizarse, cuando el autor lo cree conve-

309. Cfr. J. ORTEGA Y GASSET, «Esquema de Salomé», Madrid, Espada Calpe, 1976, p. 172.
310. Cfr. AZORÍN, «Juan Luis Vives», en *Lecturas españolas*, cit., p. 18.

niente, en el exordio, pues lo normal en el ensayo es no hacer alusión a la finalidad perseguida con la argumentación. Por eso, cuando el ensayista expresa explícitamente en el epílogo el objetivo que buscaba con su escritura, y lo hace precisamente al final del texto, esta parte adquiere el tono de una verdadera revelación. En el ensayo de Thomas de Quincey titulado «Los milagros como objeto de testimonio», el epílogo es un *post-scriptum* en el que precisamente comunica al lector la finalidad de su texto, con la intención de matizar o evitar las posibles malinterpretaciones a que haya podido conducir el contenido de la argumentación:

[44] En el breve ensayo sobre los milagros, el lector que se inicia en el tema debe entender que no se plantea la cuestión (como él muy probablemente se imagina) de la posibilidad de un milagro. Este problema se deja completamente de lado. La discusión empieza en un punto ulterior: dando por supuesta la posibilidad del milagro, la cuestión de su *comunicabilidad;* o sea si, en caso de haberse realizado, un milagro tendría la posibilidad de propagar su propia existencia entre la humanidad; es decir, si podría trasladarse a sí mismo, en alas del testimonio, del pequeño teatro de espectadores o auditores ante quienes se manifestó, al gran teatro del mundo y al teatro aún mayor de la posteridad [311].

En tercer lugar, otro de los tópicos del epílogo en relación con el asunto consiste en señalar que se dejan para otra ocasión los problemas irresueltos que se han suscitado a lo largo del texto. Por ejemplo, en el ensayo de F. Ayala titulado «El intelectual y los medios audiovisuales», la argumentación desarrollada no culmina con la propuesta de una solución concreta respecto al papel que podría desempeñar el intelectual en una sociedad dominada por los medios de comunicación de masas. Los parágrafos [29]-[31] son la exposición de las dificultades inherentes a dichos medios, que sólo serían superables si los intelectuales gozaran de unas características extraordinarias y fuera de lo común. Dadas estas circunstancias, el ensayo culmina con un epílogo cuya manifestación textual lineal abarca dos parágrafos: en el primero se plantean las condiciones ideales en las que se podría elevar la calidad de la programación y evitar la influencia nociva sobre los espectadores [32]; este tópico es otro ejemplo de lo que más arriba hemos señalado como uno de los mecanismos de la amplificación ensayística, en concreto, el punto b), que consistía en conjeturar respuestas hipotéticas para el futuro. Es en el segundo parágrafo donde se especifica que la reflexión sobre este asunto no va a resolverse en este ensayo, sino que queda abierta para otra ocasión [33]:

[32] ¿Cómo se conseguiría, sin desatender la realidad ineludible de la sociedad de consumo ni incurrir en gratuitas utopías, evitar los daños de una competencia desenfrenada entre gestores cuyo único interés consiste en alcanzar el mayor

311. Cfr. T. DE QUINCEY, «Los milagros como objeto de testimonio», en *Los últimos días de Enmanuel Kant y otros escritos*, cit., p. 263.

número de espectadores y oyentes para sus programas, y los daños del favoritismo, de la rutina y demás vicios burocráticos en el caso menos grave, y de manipulación política en el peor caso, si se trata de una dependencia oficial? Para alcanzar una diversificación del contenido de los programas emitidos por los medios audiovisuales destinada a ofrecer servicio idóneo a los distintos grupos sociales, y satisfacer las distintas necesidades y sensibilidades, a la vez que se corrige aquello que, por un inconsiderado deseo de atraer un más extenso auditorio, pudiera fomentar tendencias socialmente nocivas y aun destructivas, deberá buscarse –como en la práctica se intenta en varios países– una combinación de elementos organizatorios donde, a base de equilibrios delicados, quede establecida una jerarquía flexible de valores abierta al público.

[33] Pero esto sería ya materia de propuestas concretas, a examinar y discutir muy cuidadosamente [312].

Este tipo de advertencias, típicas del epílogo del texto ensayístico, están en íntima conexión con una de las características de esta clase de textos: su fragmentarismo, cuestión que plantearemos en el capítulo siguiente. Todo ensayista es consciente de que, dadas las condiciones del vehículo de comunicación que ha elegido, no puede desarrollar todos los aspectos que un tema suscita, pues entonces organizaría un sistema. Sin embargo, no por ello deja de plantear dichos aspectos, de ahí que una de las peculiaridades del ensayo sea precisamente abrir las posibles vías para la reflexión respecto de un asunto de debate general; estas vías no son, normalmente, recorridas por el ensayista en toda su extensión, sino abandonadas en el punto donde la meditación se ha quedado en ese momento, aunque a veces con la intención de volver en otra ocasión a tratar el tema. La mención de que quedan cuestiones irresueltas suele realizarse a lo largo de la argumentación, a medida que se suscitan, pero es muy frecuente que aparezcan en el epílogo; en estos casos, lo que se especifica es que el tema general del texto no se ha desarrollado en toda la extensión que requería, por razones de espacio, de complejidad, de interés, etc. Citemos varios ejemplos:

> Podría insistir en otros aspectos de actualidad que ofrece la poesía de Góngora, pero prefiero detener aquí el perfil de este escorzo; porque, dado el punto de mira, la consideración de los detalles es tan obvia como personal, y no es simpático descender a minuciosos analisis técnicos que lindan con la fría irreverencia. Conste nada más que nuestra generación ama a Góngora, pero reclama el derecho a «su Góngora», que no es exactamente el que nos habían legado [313].

> Pero el tema sería inagotable. Quede aquí, por ahora, este esquemático dibujo sobre el origen deportivo y festival del Estado [314].

312. Cfr. F. AYALA, «El intelectual y los medios audiovisuales», cit., p.449.

313. Cfr. G. DIEGO, «Un escorzo de Góngora», en *Crítica y poesía*, cit., p. 109.

314. Cfr. J. ORTEGA Y GASSET, «El origen deportivo del Estado», en *El Espectador. VII y VIII*, Madrid, Espasa Calpe, 1966, p. 80.

> El tema es abrumadoramente complejo, y un examen minucioso de él reclamaría un largo espacio. La libertad de Prensa es esencial para que haya libertad, y esta es necesaria para que pueda haber una vida digna y civilizada. Pero la libertad de Prensa no es algo que simplemente se proclame, sino que es menester asegurar sus *condiciones de existencia* (...) [315].

Por tanto, el contenido semántico de la última categoría de la superestructura argumentativa delata a menudo el carácter fragmentario y abierto del ensayo. Incluso, llevado a su caso más extremo, el contenido del epílogo del texto ensayístico puede llegar a deja de estar relacionado con la argumentación precedente y pasar a convertirse en la síntesis o proyecto del contenido de otro ensayo futuro. Por ejemplo, en el ensayo que Ortega dedica a Proust:

> Partiendo de esas advertencias sobre las dimensiones más elementales y abstractas de la obra de Proust, sería ahora llegado el momento para comenzar a hablar formalmente de las más sorprendentes correspondencias entre esa tendencia adinámica que regula su interpretación de tiempo, distancia y forma con el resto de sus peculiaridades. Porque es curioso advertir que un mismo principio orgánico de fórmula muy sencilla basta para explicar todas las facetas de la obra de Proust, por ejemplo, la anómala perspicacia con que describe las aventuras de la circulación sanguínea en su personaje, su fina percepción de los cambios higrométricos y de las sensaciones musculares, en fin, su trascendente, *omnímodo snobismo* [316].

El contenido semántico de este epílogo hace que todo el texto que hemos leído y que constituye propiamente el ensayo de Ortega sobre Proust, tal como se escribió y publicó, cobre apariencia de digresión. Decir en la parte final del texto que ese es precisamente el momento de empezar a hablar realmente de Proust y no hacerlo, pues ahí concluye el discurso que tiene el lector ante sí, permite interpretar el texto precedente como un fragmento del pensamiento del autor; y, si vamos más allá, el ensayo como clase de textos podría llegar a concebirse como la actualización independizada de una digresión. Como ya hemos apuntado, trataremos esta cuestión más pormenorizadamente en el capítulo siguiente.

En cuanto a la segunda función del epílogo, o sea, disponer favorablemente al receptor respecto del asunto tratado, constituye propiamente lo que se conoce como *peroratio*. También en este aspecto se aproxima al exordio pero, como puntualiza Quintiliano, la excitación de las pasiones es, en esta última parte de la superestructura argumentativa, mucho más libre y vehemente que al inicio del texto,

---

315. Cfr. J. MARÍAS, «Prensa y libertad», en *Cinco años de España*, cit., p. 150.

316. Cfr. J. ORTEGA Y GASSET, «Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust», en *El Espectador. VII y VIII*, cit., p. 185.

pues ya no queda otro momento para inclinar los afectos del juez a nuestro favor y en contra del adversario (Quint., 6, 1, 51). Por eso la *ratio posita in affectibus* se puede dividir en *indignatio*, que va dirigida a indisponer al receptor contra la parte contraria, y la *conquestio*, que consiste en despertar la simpatía por la propia causa (Cic. *De inv.*, 1, 52, 98 y 53, 100-55, 106; *Orat.* 36, 125-38, 133). Para conseguir ambos objetivos se emplean preferentemente los mecanismos de la argumentación psicológica: los *êthe* o pruebas persuasivas por el talante del emisor y los *páthe* o pruebas persuasivas que apelan a los sentimientos del receptor (Cic. *Orat.*, 128-133). En el caso de una clase de textos argumentativos como el ensayo, donde el autor no espera el veredicto de un juez respecto al asunto que ha tratado, muchos de los tópicos que servían de fuente para la construcción de enunciados persuasivos orientados a conseguir la benevolencia del receptor han desaparecido y, cuando aparecen en el epílogo, han perdido la vehemencia y el vigor pasional que se pretendía de ellos en las recomendaciones de la retórica clásica o los tratados de predicación [317]. Por ejemplo, la indisposición contra la parte contraria o *indignatio* se realiza en el ensayo de manera implícita, casi siempre mediante recursos indirectos, como la ironía, la litotes o la paradoja. Un ejemplo interesante puede ser el ensayo de Unamuno titulado «Sobre la tolerancia del juego de azar», en el que pretende justificar la necesidad de establecer reglas para este tipo de juegos porque pueden resultar perniciosos para el individuo; como, sin embargo, los gobernantes, por razones económicas y políticas, dejanque dichos juegos estén regidos por la arbitrariedad, el epílogo final del texto de Unamuno pretende predisponer al lector contra esa gestión gubernamental y para ello utiliza la ironía y argumentos que buscan excitar la indignación y la compasión propios de la *peroratio:*

[16] Y eso de la tolerancia, discrecional o arbitrariamente ejercida –la discreción no es más que arbitrio, y arbitrio casi siempre de viles asientos en nuestros gobiernos tramadores de elecciones y devoradores del presupuesto–, ¿qué peligro puede tener? He oído decir que aquel a quien le pelan en el juego bien pelado está. No pensarán así su mujer y sus hijos. Y acaso alguna vez algún incauto y pobre estudiante, o algún perturbado o enfermo de voluntad –a quien, reglado el juego,

317. En la *Rhetorica ad Herennium* se dice: «Despertaremos la misericordia en los oyentes si recordamos las mudanzas de la fortuna, si mostramos en qué situación de prosperidad estuvimos y en qué situación adversa nos encontramos, comparándolo; si enumeramos y mostramos qué situación nos espera si no ganamos la causa; si suplicamos y nos ponemos en manos de aquellos de los que deseamos obtener misericordia; si exponemos qué sucederá con nuestros padres, hijos y allegados con nuestra desgracia, y, al mismo tiempo, demostramos que estamos afligidos por su inquietud y su pena, no por nuestros propios males; si hablamos de la clemencia, humanidad y misericordia que hemos mostrado hacia otros; si demostramos que hemos vivido siempre o largo tiempo en circunstancias adversas; si nos lamentamos de nuestro hado o fortuna, si demostramos que nuestro espíritu será fuerte y paciente ante las desgracias. Es necesario que esta apelación a la misericordia sea breve, pues nada se seca más rápidamente que una lágrima. Cfr. *Rhet. ad Her.*, III, 31, p. 172. Quintiliano amplía esta lista de tópicos en su *Inst. Orat.*, 6, 1.

podía dificultársele el que jugara– acaba pegándose un tiro. Y esto, ¿qué importa? Es un proceso de autoselección. Se le entierra, y puede el juego continuar. El evitar en cuanto se pueda esos suicidios es una cosa tan difícil como el que los inspectores de sanidad, pongo por caso, eviten, ayudados de la policía, que la avariosis envenene a la juventud española.

[17] Mas he aquí otra forma de tolerancia para la que tampoco pueden hallar remedio nuestros gobernantes. Atenciones más graves y urgentes les embargan los atribulados ánimos [318].

Sin embargo, también hay casos en que la *indignatio* no escatima el insulto directo, como en el epílogo del ensayo de J. L. Borges titulado «Las alarmas del doctor Américo Castro», donde podemos leer:

[8] A la errónea y mínima erudición, el doctor Castro añade el infatigable ejercicio de la zalamería, de la prosa rimada y del terrorismo.

[9] *P. S.*: Leo en la página 136: «Lanzarse en serio, sin ironía, a escribir como Ascasubi, Del Campo o Hernández es asunto que da en qué pensar». Copio las últimas estrofas del *Martín Fierro* (...).

[10] «En serio, sin ironía», pregunto: ¿Quién es más dialectal: el cantor de las límpidas estrofas que he repetido o el incoherente redactor de los aparatos ortopédicos que enredilan rebaños, de los géneros literarios que juegan al *football* y de las gramáticas torpedeadas?

[11] En la página 122, el doctor Castro ha enumerado algunos escritores cuyo estilo es correcto; a pesar de la inclusión de mi nombre en ese catálogo, no me creo del todo incapacitado para hablar de estilística [319].

La paradoja que encontramos al final de esta *peroratio* es un procedimiento orientado a la *conquestio* o pintura positiva de uno mismo. Los lugares comunes que sirven como fuente de enunciados orientados a conseguir que el receptor se muestre favorable con el punto de vista defendido por el autor constituyen la base de la persuasión por el talante (*êthos*), tal como han sido utilizados en el exordio. Así, por ejemplo, encontramos muy a menudo también en el epílogo algunos de los tópicos relacionados con la falsa modestia, como los tres siguientes:

a) Declarar los efectos que ha tenido en el desarrollo del tema la escasa preparación técnica o especializada del autor. Aunque todo ensayista es consciente de que su quehacer literario es, por norma interna de la clase de textos que está empleando como vehículo de comunicación, una actividad que no requiere espe-

318. Cfr. M. DE UNAMUNO, «Sobre la tolerancia del juego de azar», en *Obras Completas. IX*, cit., p. 1.029.

319. Cfr. J. L. BORGES, «Las alarmas del doctor Américo Castro», en *Otras Inquisiciones*, cit., pp. 39-40.

cialización alguna, a menudo se siente obligado a recordar este hecho al lector. Por ejemplo, en el ensayo de Unamuno titulado «El Greco», se dice en el epílogo:

[29] Estas observaciones no quieren ser técnicas. Son más bien un ensayo de estética literaria a propósito del Greco. Quien quiera conocer a éste debe leer el libro de don Manuel B. Cossío, El Greco [320].

La conciencia del ensayista de que su trabajo carece de la metodología propia del especialista lo lleva a subrayar las posibles carencias de su reflexión, que simplemente está guiada por la intuición y una cultura más o menos general (integrada por lecturas, experiencias personales, etc.). Así, Borges en su ensayo «La metáfora» termina con este comentario: «Algún día se escribirá la historia de la metáfora y sabremos la verdad y el error que estas conjeturas encierran» [321]. La misma actitud encontramos en el ensayo de Leopoldo Alas «Clarín», titulado «Del teatro», el último parágrafo de cuyo epílogo transcribimos a continuación:

[35] El asunto es vasto, ofrece multitud de aspectos y debe ser tratado con ocasión de la crítica aplicada, porque con la abundancia de los ejemplos hay ocasión para tratar más puntos, y para tratarlos con más claridad y sin la aridez que, abordando el tema en tesis general, se hace ineludible; y esta aridez, además, es imperdonable en artículos en que no presumo de científico [322].

En esta línea es muy interesante el epílogo del ensayo de Borges titulado «Formas de una leyenda», en la que no sólo se justifica la falta de erudición del ensayista, sino que se plantea la posibilidad de que los especialistas en la materia también puedan cometer errores.

> La cronología del Indostán es incierta; mi erudición lo es mucho más; Koepen y Hermann Beckh son quizá tan falibles como el compilador que arriesga esta nota; no me sorprendería que mi historia de la leyenda fuera legendaria, hecha de verdad sustancial y de errores accidentales [323].

b) Reconocer ante el receptor algunas dudas propias sobre el tema tratado. Este tipo de declaraciones es muy frecuente en el ensayo, una de cuyas características como clase de textos es precisamente hacer de la duda un camino de búsqueda. El ensayista se enfrenta a su tema con una actitud exploradora,

320. Cfr. M. DE UNAMUNO, «El Greco», en *En torno a las artes (Del teatro, el cine, las bellas artes, la política y las letras)*, Madrid, Espasa Calpe, 1976, p. 86.

321. Cfr. J. L. BORGES, «La metáfora», en *Historia de la eternidad*, Madrid, Alianza Editorial, 19714, p. 78.

322. Cfr. L. ALAS, «Del Teatro», en *Solos de Clarín*, cit., p. 64.

323. Cfr. J. L. BORGES, «Formas de una leyenda», en *Otras Inquisiciones*, cit., p. 152.

tanteadora, en función de su propia coyuntura personal y al filo de los acontecimientos y vicisitudes de una realidad cambiante. Esta actitud es la que lo lleva a sustituir la certidumbre por la duda y a hacer valer la conjetura sobre la evidencia. Es por ello que no resulta extraño encontrar, no sólo a lo largo de la reflexión, sino también al final, en el epílogo, algún tipo de alusión a las dudas que el propio tema suscita al ensayista. Este tópico, anejo a la condición exploradora del ensayo, sirve a su vez, cuando aparece en esta parte de la superestructura argumentativa, para ganar la simpatía del receptor, que así ve al ensayista como un hombre más, falible en sus apreciaciones, al que le interesa más plantear problemas que resolverlos unilateralmente. En este sentido, se puede pedir directamente la colaboración del lector para que aporte su particular opinión respeto al asunto tratado, dejándolo, en última instancia, libre para que decida por su cuenta. Un claro ejemplo de esta peculiar 'apertura' del epílogo ensayístico lo encontramos en un texto de Azorín:

[8] Lector: ¿cómo resolveremos este pleito: campo o ciudad? ¿Con qué vida nos quedaremos? Quitemos las hipérboles y exageraciones a lo dicho por Guevara y a lo expresado por Hartzenbusch. ¿Preferiremos la aldea o la ciudad? «Me dirijo hacia un pueblecillo –dice La Bruyère en sus *Caractères*, capítulo V–; me dirijo hacia un pueblecillo y estoy ya en una loma desde donde lo columbro. Está situado no lejos, un arroyo lame sus muros y se pierde luego en unos prados. Hay en los aledaños del caserío un tupido bosque que lo resguarda de los cierzos y vendavales. La atmósfera es tan diáfana que puedo contar las torres y campanarios del pueblo; parece que está pintado en la misma ladera. Me entusiasmo y exclamo: *¡Qué placer el de vivir bajo un cielo tan bello y en un lugar tan delicioso!* Entro en el pueblo. A los dos días de estar en él ya me parezco a todos los que allí viven: siento deseos de marcharme» [324].

Nótese que el autor no da ninguna respuesta definitiva a sus preguntas y para avivar la participación del lector le presenta una cita en la que se le proponen simultáneamente las dos posibles actitudes, a favor y en contra de la vida del campo. Esta manera dialogal de enfocar la argumentación es típica del ensayo moderno.

c) Declarar que no se está seguro de haber alcanzado el resultado que se buscaba. Está en íntima conexión con el tópico de falsa modestia que acabamos de comentar, es decir, con la impronta personal que el ensayista deja en su escritura, pues no busca respuestas definitivas y universales, sino aproximaciones válidas para la vida concreta. En este sentido, las propuestas del ensayista son absolutamente personales, subjetivas y es lógico que dude acerca de si su propuesta ha sido entendida o ha sido bien expresada...

324. Cfr. AZORÍN, «Guevara y el campo», en *Lecturas españolas*, cit., p. 31.

[15] ¿Han podido sugerir estas notas que *Fragmentos a su imán* es uno de esos pocos libros de la poesía hispánica actual que ostenta, en su sentido más pleno, el signo de lo germinativo, de la verdadera creación? [325].

[18] La tarea tan sencilla que proponía al comienzo –*decir la verdad*– no es tan fácil. *Est autem Deus verax, omnis homo autem mendax* –ha escrito San Pablo–. Pero hay que esforzarse. Con ayuda de Dios y en la medida de mis fuerzas, con seguridad muy imperfectamente, he intentado aquí decir la verdad; otros podrán hacerlo mejor que yo [326].

Junto al elogio de uno mismo, otro de los recursos patéticos propios de la *peroratio* epilogal del discurso clásico y del ensayo moderno es alabar abiertamente a la persona u objeto que ha motivado la disertación, con el fin de conseguir que el receptor mantenga una actitud favorable hacia lo encausado. Recordemos que para Cicerón, la búsqueda de la benevolencia del auditorio se basaba tanto en el *êthos* del orador como en el de su 'cliente', persona u objeto cuyas virtudes justifica o defiende (*De Orat.*, II, 207). En estos casos se ponen en marcha todos los recursos típicos de la oratoria epidíctica. Por ejemplo, en el ensayo de Borges titulado «Valéry como símbolo», un ejemplo en el que la conclusión de la argumentación y la *peroratio* coinciden, el último parágrafo de la manifestación textual lineal es una declaración del valor simbólico del poeta francés:

[4] Paul Valéry nos deja al morir el símbolo de un hombre infinitamente sensible a todo hecho y para el cual todo hecho es un estímulo que puede suscitar una infinita serie de pensamientos. De un hombre que trasciende los rasgos diferenciales del yo y de quien podemos decir, como William Hazlitt de Shakespeare: *He is nothing in himself.* De un hombre cuyos admirables textos no agotan, ni siquiera definen, sus omnímodas posibilidades. De un hombre que, en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden [327].

Atribuir a una cosa un valor simbólico sirve para modificar su significado e importancia, es, por tanto, una técnica argumentativa orientada a la persuasión del receptor. Otro ejemplo lo encontramos en el ensayo analizado de Thomas de Quin-

325. Cfr. A. SÁNCHEZ ROBAYNA, «Díptico póstumo de José Lezama Lima», en *La luz negra*, Madrid, Ediciones Júcar, 1986, p. 73.

326. Cfr. J. MARÍAS, «Los cristianos y la verdad», en *Ensayos de convivencia. Obras Completas. III*, cit., p. 137.

327. Cfr. J. L. BORGES, «Valéry como símbolo», en *Otras Inquisiciones*, cit., pp. 77-78. Otro ejemplo de *peroratio* de carácter epidíctico lo encontramos en otro texto de Borges, en el ensayo titulado «Sobre Oscar Wilde», en cuyo último parágrafo dice: «Como Chesterton, como Lang, como Boswell, Wilde es de aquellos venturosos que pueden prescindir de la aprobación de la crítica y aun, a veces, de la aprobación del lector, pues el agrado que nos proporciona su trato es irresistible y constante». Cfr. ibídem, p. 85.

cey, «Los golpes a la puerta en *Macbeth*», cuyo último parágrafo es una peroración dedicada a ensalzar la figura de Shakespeare:

> [5] ¡Oh poderoso poeta! Tus obras no son las de los demás hombres, simple y llanamente grandes obras de arte, sino también como los fenómenos de la naturaleza, como el sol y el mar, las estrellas y las flores, el hielo y la nieve, la lluvia y el rocío, el granizo y el trueno: hemos de estudiarlas con entera sumisión de nuestras propias facultades, con fe perfecta de que en ellas es imposible que falte ni sobre nada, ni que haya nada inútil o inerte sino que, cuanto más avancemos en nuestros descubrimientos, más pruebas encontraremos de un plan y una construcción que se sostiene a sí misma, allí donde los ojos descuidados sólo veían un accidente [328].

Este tipo de *peroratio* de orientación epidíctica es frecuente en aquellos ensayos cuyo tema es una persona que ha sobresalido en la sociedad por su actividad artística o intelectual, o por algún rasgo de su personalidad.

El conjunto de tópicos relacionados con la falsa modestia, que van encaminados a ensalzar la figura del emisor, y de tópicos orientados al elogio del objeto de debate, se complementa en el epílogo con otro conjunto de mecanismos para solicitar la simpatía del receptor a favor de la tesis defendida por el ensayista: hablamos de la amplificación (o disminución) de lo que ya se ha establecido en la argumentación (Aristóteles, *Retórica*, 1419b, 20-24). Desde Cicerón, la tratadística retórica ha coincidido en admitir que la sección superestructural privilegiada para la amplificación patética es el epílogo; esto es así porque mediante la exageración deliberada se trata de impresionar al auditorio. Para ello se aconseja el empleo de lugares comunes que permiten alargar el debate y despertar las pasiones (Cic. *Orat*, 36, 126; *De Inv.* I, 104; Quint., VI, 2, 21). En general, estas listas de tópicos amplificatorios de orden afectivo se han elaborado pensando preferentemente en los discursos judiciales [329]; no obstante, es posible *reinterpretar* algunas de sus propuestas para estudiar los recursos de la amplificación en la *peroratio* específica del texto ensayístico. Veamos el empleo de algunos de dichos lugares comunes con ejemplos de epílogos de ensayos modernos [330]:

328. Cfr. Th. DE QUINCEY, «Los golpes a la puerta en *Macbeth*», cit, p. 269.

329. En general y desde Aristóteles, se consideraba que la persuasión patética era más eficaz para los discursos judiciales, mientras que en los discursos deliberativos era preferible la persuasión por el talante.

330. La mayoría de lugares comunes aconsejables en el epílogo para amplificar su contenido semántico según la tratadística clásica no suelen ser utilizados en el ensayo moderno, como los siguientes: «a quiénes atañen los actos sobre los que montamos la acusación»; «si se deja pasar a ese criminal, se animará a muchos a cometer ese crimen»; mostrar «que el hecho fue intencionado» y decir «que para un crimen voluntario no hay excusa alguna»; señalar «que se trata de un crimen atroz, cruel, nefando y digno de un tirano»; mostrar «que el acto criminal no es común, sino único, infame, nefando e inusitado»; «comparación de las faltas» (*Rhet. ad Her.*, II, 30).

a) Relacionar el asunto con una autoridad, tal como lo indica el autor de la *Rhetorica ad Herennium*: «el primer lugar común se toma de la autoridad, cuando recordamos qué gran preocupación despertó cierto asunto entre los dioses inmortales o entre nuestros mayores, entre los reyes, los estados, las naciones bárbaras, los hombres sapientísimos, el senado». En el ensayo, la cita de autoridades en el epílogo no se efectúa de esta manera (no tiene un valor específicamente probatorio), sino que por lo general sirve de apoyo expresivo, con el fin de formular cualquier apreciación personal de una forma concluyente. Veamos un ejemplo:

> El cuadro no podría ser más patético e incluso aterrador, salvo que, afortunadamente, es de principio a fin absolutamente falso, o sea, un puro delirio paranoico desde la cruz hasta la fecha, como el entero artículo de García Sabell. Pero aun suponiendo que existiesen la envidia y los envidiosos tal como se supone, uno se pregunta por qué habrían de producir tan deletéreos efectos de desánimo, de inhibición, de abandono, de amargura, en los envidiados, y nuevamente no cabe atribuirlo sino a una concepción y a una motivación enteramente egóticas y egocentristas de la propia actividad. «Psicología por última vez», decía Kafka; ¡por última vez –remedo yo–, esta psicología barata, sonrojante y absolutamente falsa de la envidia como pecado nacional! [331].

b) Hacer hipótesis o conjeturas sobre el futuro. Así puede interpretarse el tercer lugar común que se propone en la lista de la *Rhetorica ad Herennium* como mecanismo de amplificación: «es aquel por el que nos preguntamos qué pasaría si se perdonase de igual forma a todos los culpables; y mostramos qué peligros e inconvenientes se desprenden de la indiferencia respecto de ese crimen». Este lugar amplificatorio puede adaptarse al epílogo del ensayo moderno, entendiéndolo entonces como el planteamiento de preguntas o la formulación de conjeturas acerca de lo que puede acontecer en el futuro respecto al tema sobre el que se ha reflexionado. Por ejemplo, en el ensayo de Julián Marías titulado «Regionalismo andaluz», el epílogo es un conjunto de interrogaciones sin respuesta respecto a las posibilidades del desarrollo futuro de Andalucía:

> [33] Se presenta ante Andalucía una posibilidad atractiva y promisora; pero la vida humana es inseguridad. ¿Cómo estará cuando nuestro siglo se acerque a su conclusión? ¿Habrá vuelto al esplendor que tanto tiempo tuvo, habrá vuelto a irradiar sobre toda España, a ser una de sus facetas esenciales? ¿O habrá comprometido sus calidades más altas, se habrá dividido y agriado, se habrá retraído de su mundo real? En otras palabras: el año 2000, ¿será más o menos Andalucía? Aunque no espero verlo, apostaría lo primero. Claro que el hombre honrado nunca apuesta cuando está seguro de ganar [332].

331. Cfr. R. Sánchez Ferlosio, «El mito de la envidia», en *Ensayos y artículos. I*, cit., pp. 255-256.
332. Cfr. J. Marías, «Regionalismo andaluz», en *Cinco años de España*, cit, p. 233.

Muchos son los ejemplos que podríamos citar, pues puede decirse que éste es uno de los contenidos semánticos más característicos del epílogo del ensayo moderno. Esto es así porque la formulación de conjeturas e hipótesis sobre un determinado hecho, idea u objeto mantiene una estrecha relación con la *apertura* típica del ensayo. El objetivo del ensayista no es desvelar un sentido, sino diseñar el camino de la búsqueda. Esta es la razón por la que en el epílogo son frecuentes las respuestas hipotéticas, las conjeturas, las interrogaciones, las suposiciones, que abren distintas vías para la reflexión del receptor.

[11] Ha sido, pues, el pensamiento una de las causas más eficaces para que la «angustia» –en el sentido más lato del término– se instaure en el mundo actual, lo caracterice y configure. Se ha reconocido la radical inseguridad e incertidumbre de la vida humana, y con ello esta misma vida ha tomado posesión de esa vertiginosa condición suya. Ha sido, por tanto, el pensamiento fautor de la angustia. Pero, de otro lado, es de la esencia del pensamiento penetrar la realidad y dominarla, saber a qué atenerse respecto a ella. ¿Qué es de la angustia cuando el pensamiento intenta en serio hacerse cuestión y dar razón de la vida humana? ¿No quedará transida y salvada? Quiero decir, ¿no se brincará por encima de ella, salvándola, no para anularla, sino para conservarla en lo que tiene de inexorable y así ponerla a salvo, y con ello darle la libertad? Esta es la empresa en que se encuentra empeñado, lo sepa o no, el espíritu de Occidente [333].

Por otro lado, el empleo de digresiones hipotéticas o conjeturales en el epílogo del texto ensayístico permite al autor desarrollar una idea imaginariamente. Es este un proceso que podría ponerse en paralelo con el de cualquier construcción ficcional, pues el ensayista explora haciendo uso de su imaginación otras posibilidades latentes o virtuales en un hecho, en una persona o en una obra de arte. El tono entonces está próximo al de la profecía, al del vaticinio, como, por ejemplo, en el extenso epílogo del ensayo que Virginia Woolf dedica a analizar las peculiaridades de la novela escrita por mujeres. Transcribimos los fragmentos más importantes al respecto:

[22] Cabe esperar que la función de tábano del Estado, hasta el momento prerrogativa masculina, será desempeñada ahora también por la mujer. Las novelas femeninas tratarán de males sociales y de sus remedios (...). La creciente impersonalidad del vivir de la mujer estimulará su espíritu poético, y es precisamente en cuanto toca a la poesía que la narrativa femeninas más débil parece. Esto conducirá a las escritoras a no fijarse tanto en los hechos, a no contentarse con consignar, con pasmosa exactitud, los más leves detalles observados. Las escritoras, contrariamente, centrarán la atención más allá de las relaciones personales y

333. Cfr. J. MARÍAS, «Eso que se llama angustia», en *Ensayos de convivencia. Obras Completas. III*, cit., pp. 122-123.

políticas, fijándola en las más amplias cuestiones que el poeta intenta resolver, tales como nuestro destino y el sentido de la vida.

[23] (...) Con dinero y tiempo libre a su disposición, las mujeres, de una manera natural, se dedicarán más y más de lo que hasta el presente les ha sido posible al arte de las letras, utilizarán más plenamente y con más sutileza el instrumento de la escritura. Su técnica será más audaz y más rica. [...]

[26] En consecuencia, si es que podemos profetizar, en el futuro las mujeres escribirán menos novelas, pero mejores, y no sólo escribirán novelas sino también poesía, crítica e historia. Pero, al decir esto, estamos mirando a lo lejos, a esa dorada y quizá fabulosa época en que las mujeres tendrán lo que durante tanto tiempo les ha sido denegado: tiempo libre, dinero y un cuarto para ellas [334].

Este tipo de declaraciones profético-imaginarias con las que se cierra la reflexión desarrollada en el ensayo son las que hacen del ensayista ese «avisador» de las cuestiones importantes y lo convierten en guía de la sociedad.

Dentro de este mecanismo de amplificación relacionado con las previsiones para el futuro hay que citar una variante típica del epílogo del texto ensayístico: la fomulación de deseos. Este es quizá uno de los contenidos semánticos más frecuentes en esta parte de la superestructura argumentativa en esta clase de textos. El ensayista suele formular un deseo para que se opere una modificación en el futuro en un estado de cosas actual que es considerado negativo por alguna razón. Así, en el ensayo de Clarín titulado «El libre examen y nuestra literatura presente», el epílogo expresa la necesidad de seguir luchando contra todo lo que se opone al libre desarrollo de la literatura:

[39] No descendiendo de estas cumbres, olvidando la garrula vocinglería de los imitadores, de los mercenarios de las letras, las nuestras se nos presentan en positivo progreso y, sobre todo, recibiendo por vez primera la benéfica influencia del pensamiento libre.

[40] Pero los adelantos cumplidos no deben hacernos olvidar el camino que está por recorrer: es muy largo, muy largo. La hipocresía, la ignorancia, la preocupación,

334. Cfr. V. WOOLF, «Las mujeres y la narrativa», en *La torre inclinada*, cit., pp. 170-171. Encontramos el mismo tono profético respecto al futuro en otros ensayos de la autora, como por ejemplo, en el titulado «El estrecho puente del arte», en cuyo epílogo se dice: «Pero no hace falta tener grandes dotes proféticas para estar seguro de que sea quien sea el que intente hacer lo que acabamos de decir, necesitará poner en el empeño cuanta valentía posea. La prosa no aprenderá un nuevo paso a invitación del primer llegado. Sin embargo, si los signos del tiempo tienen algún valor, no cabe duda de que se siente la necesidad de un cambio. Cierto es que esparcidos aquí y allá, en Inglaterra, Francia y Estados Unidos, hay escritores que luchan por liberarse de una servidumbre que ha llegado a serles irritante, escritores que procuran corregir su actitud a fin de poder estar, una vez más, fácil y naturalmente, en una posición en que su capacidad se centre plenamente en asuntos importantes. Y ahora, cuando un libro nos impresiona por ser el resultado de esa actitud, y no por su belleza o por su brillantez, sabemos que lleva la semilla de una existencia duradera». Cfr. ibídem, p. 200.

la envidia, el falso clasicismo, inquisidor disfrazado de sátiro, juntan sus huestes un día y otro presentan batalla al progreso de las letras libres.

[41] Es preciso derrotarlos también todos los días.

[42] Ataquemos, sobre todo, a los enemigos más temibles: a la necedad presuntuosa y a la ignorancia devota [335].

El mismo deseo anima el último parágrafo del epílogo de Robert Musil en su ensayo ya comentado «Lo indecente y lo enfermo en el arte»:

[14] También en la vida real se tendrá que aprender a pensar de otra manera para comprender el arte. Que se defina como moral cualquier objetivo de la comunidad, pero con una gran cantidad de caminos laterales autorizados. Y que el movimiento vaya convergiendo por todos ellos en una fuerte voluntad de progreso, para no correr el peligro de trastabillar a cada guijarro del camino [336].

La expresión de un deseo puede también pretender que se perpetue un estado de cosas que ya es considerado positivo, como, por ejemplo, en el epílogo del ensayo de Rosa Chacel titulado «Sobre *Babel*», en cuyo último parágrafo dice a propósito de Roger Callois: «Hago votos porque en su obra futura conserve bien limpia esta lente adquirida, implacablemente clara para la crítica, inmune a los eventuales compromisos que la ciudad tiende, como una red de gladiador, a los pies de todo el que entre en la lucha» [337]. Podemos citar otro ejemplo en esta misma línea: el ensayo de R. L. Stevenson titulado «Juego de niños», en cuyo epílogo leemos: «Será fácil dejarlos estar en su nativo país de nubes, donde yacen tan lindos, lindos como flores, e inocentes como perritos. Ya saldrán de sus jardines demasiado pronto y tendrán que entrar en oficinas y que ir a declarar. ¡Dejadlos todavía un poco más, oh padres concienzudos! ¡Dejadlos todavía ensoñar entre sus juguetes un poco más de tiempo! Porque ¿quién sabe qué dura, combatida existencia les estará esperando en el futuro?» [338]. Con este tipo de manifestaciones el enunciador pretende no sólo compartir con su receptor un determinado estado de ánimo, sino mover sus afectos y predisponerlo favorablemente hacia el tema que ha desarrollado.

c) Comparar el asunto con otros casos similares. Este lugar común de la amplificación se plantea en la *Rhetorica ad Herennium* de la siguiente manera: «El quinto lugar común se usa cuando mostramos que si alguna vez se emite un dictamen distinto del nuestro, no habrá ninguna fuerza que pueda remediar el mal o corregir el error de los jueces. Y en ese lugar no dejará de ser beneficioso echar mano de

335. Cfr. L. ALAS, «Clarín», «El libre examen y nuestra literatura presente», en *Solos de Clarín*, cit., pp. 77-78.

336. Cfr. R. MUSIL, «Lo indecente y lo enfermo en el arte», cit., p. 18.

337. Cfr. R. CHACEL, «Sobre Babel», en *La lectura es secreto*, cit., p. 250.

338. Cfr. R. L. STEVENSON, «Juego de niños», en *Virginibus puerisque y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 173-174.

una comparción con otras equivocaciones, de forma que mostremos que otras cosas pueden atenuarse por el tiempo o corregirse por consejo, pero para dulcificar o corregir este error no habrá remedio alguno». De este lugar común sólo nos interesa la eficacia persuasiva que se desprende al comparar el asunto tratado con otros casos parecidos; este mecanismo es relativamente frecuente en el epílogo del ensayo moderno. Por ejemplo, en el del ensayo de Borges sobre Quevedo se emparenta al escritor español con otros grandes escritores de la literatura europea; este procedimiento de comparación sirve al autor argentino para formular su teoría panteísta de la literatura, es decir, que toda obra verdaderamente importante se debe menos a un escritor que a los ecos que esa obra desata en otros autores:

> Trescientos años ha cumplido la muerte corporal de Quevedo, pero éste sigue siendo el primer artífice de las letras hispánicas. Como Joyce, como Goethe, como Shakespeare, como Dante, como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura [339].

Poner en relación el asunto del ensayo con otros asuntos similares con el fin de establecer una comparación o un contraste es una de las vías más fáciles para introducir en el epílogo el relato de una pequeña anécdota, que puede proceder bien de las vivencias personales o de la experiencia conocida de la comunidad social (un hecho histórico, por ejemplo), bien de antiguas leyendas y tradiciones. Ese procedimiento tiene un importante poder persuasivo, porque el ejemplo facilita la retención de la idea que el ensayista quiere transmitir. Veámoslo en el ensayo de J. Ortega y Gasset titulado «Moralejas. No ser hombre ejemplar», en el que la conclusión de la reflexión se esclarece contrastándola con una fábula:

[16] El tirano de Siracusa que mandó fustigar a su hijo porque no tocaba demasiado bien la flauta hizo lo que debía. Porque tocar sin defecto la flauta sólo puede conseguirlo quien haga de ello un oficio, y no es el de flautista oficio adecuado al hijo de un príncipe. Parejamente, es ilícito hacer de la ejemplaridad y de la virtud una profesión. Por eso el hombre de tacto se complace en faltar de cuando en cuando a las normas que él mismo se ha impuesto, en quebrar su efectiva ejemplaridad, a fin de dejar un breve hueco entre su vida y la perfección abstracta que le sirve de meta. Nuetra existencia no debe ser un paradigma, sino un sesgado curso entre los modelos que a la vez nos aproxima a ellos y gentilmente los evita. Algo así, como, según Nietzsche, es la buena prosa: la cual se hace siempre en vista del verso, confundiéndose casi con él, pero al cabo, eludiéndolo con grácil fuga en el momento decisivo [340].

Este tipo de comparaciones pueden tener simplemente una función estética; esto sucede cuando el autor busca terminar su ensayo con una imagen o una evocación

339. Cfr. J. L. Borges, «Quevedo», en *Otras Inquisiciones*, cit., p. 51.

340. Cfr. J. Ortega y Gasset, «Moralejas. No ser hombre ejemplar», en *El Espectador. IV*, cit., p. 167.

particularmente poderosa, que sintetice su idea y quede prendida en el espíritu del receptor. Esta es la función que tiene la comparación en el epílogo del ensayo de Walter Benjamin sobre Marcel Proust:

[15] Por lo demás: la intimidad de la simbiosis de esa creación determinada y de ese determinado padecimiento se muestra claramente en que jamás en Proust irrumpe el heroico «sin embargo» con el que los hombres creadores se alzan contra su sufrimiento. Por ello podemos decir (desde el otro lado): sobre otra base, y no sobre una dolencia tan honda e ininterrumpida, la complicidad de existencia y curso del mundo, tan profunda como se dio en Proust, hubiese tenido que conducir infaliblemente a un contentarse con lo común y perezoso. Pero su dolencia estaba determinada a dejarse señalar, por su furor sin deseos ni remordimientos, su sitio en el proceso de la gran obra. Por segunda vez se alzó un andamiaje como el de Miguel Ángel, en el que el artista, la cabeza sobre la nuca, pintaba la creación en el techo de la Sixtina: el lecho de enfermo en el que Marcel Proust dedicaba a la creación de su microcosmos las hojas incontadas que cubría como el viento con su escritura [341].

Como ha podido observarse, lo peculiar del epílogo del texto ensayístico es que, por lo general, mantiene el mismo contenido semántico y las mismas funciones pragmáticas reservadas para esta sección en los tratados clásicos de retórica: síntesis de los contenidos previamente desarrollados y captación emocional del receptor, aunque dichas funciones han sufrido una reformulación o reinterpretación acorde con la finalidad y peculiaridades persuasivas del ensayo moderno.

III.2.2. *Nivel sintáctico-dispositivo*

> *Por su informalidad, el ensayo es un género para escritores maduros. Quien se abstiene de toda tentación, fácilmente evitará el error. Con digresiones, con trivialidades ocasionales y caprichos, solamente un maestro forjará la obra de arte. Pero esta cuestión comunica el estudio del ensayo con los problemas centrales de la estética. Hemos creído que la perfección exigía la elegancia de una demostración matemática o la economía, delicada y minuciosa, de una flor; tal vez a una variedad de la perfección corresponda la exigencia, o tal vez podamos hablar, sin énfasis romántico, de bellas manifestaciones de lo imperfecto.*
>
> (Adolfo Bioy Casares, «Estudio Preliminar» a *Ensayistas ingleses*)

Como hemos dicho, en el marco teórico en el que desarrollamos este trabajo, el proceso macrocomposicional textual consta de dos fases u operaciones constituyentes de discurso: la inventiva, a través de la que el autor halla y selecciona los

341. Cfr. W. Benjamín, «Proust», en *Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 34-35.

argumentos y el restante material semántico extensional que va a integrar el referente de su texto; y la dispositiva, mediante la que, simultáneamente, va distribuyendo dichos elementos semánticos –que han sido intensionalizados– según un orden sintáctico. En lo referente a la construcción textual global del texto ensayístico, la primera fase ya ha sido analizada en el apartado anterior con el estudio del material semántico que suele aparecer en las distintas categorías de la superestructura argumentativa típica del ensayo. Aunque ésta interviene en el proceso inventivo como una pre-organización del material semántico extensional, la noción de superestructura alcanza su máxima potencialidad teórica en el proceso intensional de la disposición [342]. En la actual confluencia de la Retórica tradicional con la investigación de la Lingüística del texto, se considera que, en el proceso de elaboración del texto, una vez hallados y elaborados los materiales semánticos a través de la *inventio*, éstos se incorporan al texto y se distribuyen en partes mediante la operación de *dispositio* [343].

En la teoría retórica, la disposición sintáctica del material semántico intensionalizado estaba vinculada al problema del *orden* de las partes del discurso y de las ideas y pensamientos; en la teoría poética, dicho orden se relacionaba con la noción de *forma* o *estructura* de la obra literaria. En ambos casos, los conceptos teóricos de *orden* y *forma* implicaban una concepción del texto como una unidad autónoma y coherente. El problema surge cuando tenemos que estudiar una clase de textos como el ensayo, caracterizada por su *fragmentarismo* o tendencia a la digresión, y por la ausencia de un orden deliberado en la sucesión de las ideas. Este fragmentarismo del ensayo moderno se ha predicado tanto respecto al plano

342. Recordemos que para el profesor T. A. van Dijk, la *superestructura* es, fundamentalmente, la organización sintáctica de la macroestructura, que es un conjunto de elementos semánticos. Cfr. T. A VAN DIJK, «Macroestructuras semánticas», en *Estructuras y funciones dle discurso*, cit., p. 52 y ss. En nuestro trabajo, sin embargo, hemos considerado que la superestructura no es sólo una *forma* de texto, sino que también interviene en la invención semántica, puesto que la selección del material referencial está en interdependencia con su ulterior distribución en el texto, de manera que la superstructura actúa como pre-organización ya desde la *inventio*.

343. Cfr. T. ALBALADEJO, *Retórica*, cit., p. 73 y ss.; A. GARCÍA BERRIO y T. ALBALADEJO, «Estructura composicional. Macroestructuras», cit., p. 131 y ss.; F. CHICO RICO, *Pragmática y construcción literaria*, cit., p. 74 y ss. Recuérdese que la *dispositio* fue la dimensión retórica más precozmente invocada como antecedente de las modernas gramáticas textuales: Véase T. A. VAN DIJK, *Some aspects of Texts Grammars*, cit., pp. 24-25. Esta organización sintáctica estaba justificada por una doble economía, la del poder mnémico y la del poder sinóptico de esta operación, potencias ambas encaminadas a dominar el objeto al permitir captar como una totalidad lo que en realidad es una multiplicidad de relaciones. La vista de conjunto hacía posible el avance del conocimiento y del saber y, por tanto, servía para acrecentar el dominio. Según J. L. Galay, orden retórico y voluntad de dominio van unidas indisolublemente en la Retórica, de ahí que cualquier discurso que se aleje de esta voluntad poniendo en juego otro tipo de conocimiento, se aparta de los preceptos retóricos de ordenación del material: tal es lo que ocurre con el *fragmento* como clase de textos. Cfr. J. L. GALAY, «Problémes de l'oeuvre fragmentale...», cit., p. 355. Lo mismo que este autor postula respecto al *fragmento* podría decirse del ensayo, pero con las salvedades que apuntaremos más adelante respecto a su orden interno.

temático semántico extensional como respecto al plano formal o sintáctico-semántico, dada la interdependencia que existe entre el plano inventivo y el dispositivo en la composición de cualquier texto. En cuanto a lo primero, ya señalamos en el apartado correspondiente que a menudo el ensayo se ha definido por su falta de exhaustividad a la hora de plantear y resolver una cuestión, o sea, se ha afirmado que se trata de un fragmento de pensamiento respecto a un todo que se le hurta al lector, un esbozo provisional de una reflexión que podría o debería ser completada en otro momento; la consecuencia de esta definición es la negación de la individualidad de cada ensayo como obra autónoma y sustantiva en sí misma. Pero, en concomitancia con estas afirmaciones, también se ha subrayado que el ensayo carece de forma o estructura, es decir, que se trata de una obra construida a base de fragmentos, de trozos textuales cuyas junturas y ensamblajes no siempre resultan perceptibles. Por este doble carácter fragmentario, el ensayo como clase de textos ha estado relativamente marginado tanto de los estudios literarios como de los estudios filosóficos. La razón que en ambos casos se ha esgrimido ha sido precisamente su incompletez, tanto en la forma como en el pensamiento. Sin embargo, creemos que habría que matizar esa concepción del ensayo como «esbozo de otra cosa» y afirmar la total individualidad de cada ensayo como obra autónoma con derecho a la *inexhaustividad*, a la vez que procurar entender las peculiaridades de su construcción fragmentaria como renuncia a la sistematicidad pero no como renuncia a la forma. El autor de ensayos se niega a pensar y expresar un todo cualquiera porque ha tomado conciencia de que dicha tarea es imposible y, por tanto, inútil cualquier intento; a su vez, esta actitud es la que condiciona en gran medida la construcción fragmentaria de su texto, cuyas partes no se ensamblan tanto en función de algún principio externo de ordenación cuanto en función de la *organicidad* que deriva de la propia actividad pensante del autor. Puesto que ya tratamos el problema de la fragmentariedad del ensayo en el plano semántico-inventivo, dedicaremos este capítulo a estudiar este segundo problema, intentando ver la relación que existe entre la espontaneidad y asistematicidad del pensamiento que desarrolla el ensayista y su proyección sintáctica en un texto concreto y autónomo dotado de forma o estructura.

Afirmar que el ensayo no desarrolla con exhaustividad un tema implica que esa supuesta condición fragmentaria aneja al ámbito semántico se traduzca sintácticamente en la organización dispositiva en la falta de un orden, o sea, de una forma o estructura claramente definida. Como señala Lukács, que una obra cualquiera tenga *forma* implica «que en la obra todo sea configurado de una misma materia y que cada una de sus partes esté visiblemente ordenada desde un punto. Y como todo escribir aspira a la unidad al mismo tiempo que a la multiplicidad, éste es el problema estilístico de todos los escritores: alcanzar el equilibrio en la multiplicidad de las cosas, la rica articulación de la masa en una sola materia» [344]. Esta cualidad

344. Cfr. G. LUKACS, «Sobre la esencia y forma del ensayo», cit., p. 22.

no es, en principio, predicable del ensayo, cuyo rasgo más característico es, según Lukács y según la mayor parte de la crítica, la anarquía, la negación de la forma en aras de la libertad del intelecto del ensayista [345]. La idea de que el ensayo es una exposición libre y «desordenada», una divagación carente de un plan previo, procede de los orígenes de esta clase de textos, en concreto, de las manifestaciones del propio Montaigne al respecto:

> El mundo no es sino perenne agitación. Muévese todo sin cesar: la tierra, las rocas del Cáucaso, las pirámides de Egipto, con el vaivén del público y con el suyo propio. La misma constancia no es sino movimiento más lento. No puedo asegurar mi tema. Va confuso y vacilante con embriaguez natural. Tómolo en ese punto tal y como está en el instante en el que me ocupo de él. No pinto el ser. Pinto el paso (...) He de adaptar mi historia al momento. Podré cambiar dentro de poco no sólo de fortuna, sino también de intención. Es un registro de diversos y cambiantes hechos y de ideas indecisas cuando no contrarias; ya sea porque soy otro yo mismo, ya porque considere los temas por otras circunstancias y en otros aspectos. (...) Si mi alma pudiera asentarse, dejaría de probar y decidiríame; mas está siempre aprendiendo y poniéndose a prueba [346].

El problema que aquí plantea Montaigne es la relación entre el movimiento constante de todas las cosas, el paso incesante del tiempo, y la imposibilidad de adecuar el pensamiento y el discurso escrito a esta realidad cambiante. Se justifica así el desorden de las ideas, su perpetuo fluir al hilo del vaivén del pensamiento imprevisible, su necesaria fragmentariedad, tanto en el plano del pensamiento como en el de la forma del texto. En aras de la espontaneidad, Montaigne rechaza todo procedimiento, todo método a la hora de ponerse a escribir, para evitar ser acusado de artificioso y afectado:

> Será menester de ahora en adelante (...) que, mientras los demás buscan tiempo y ocasión para pensar en lo que han de decir, yo evite prepararme, por no atarme a una obligación de la cual haya de depender. El estar ligado y obligado me hace equivocarme, y el depender de tan débil instrumento como la memoria. (...) Mi intención es aparentar al hablar un profundo descuido y unos movimientos fortuitos e impremeditados como si naciesen de las ocasiones presentes, pues prefiero no decir nada que valga, a demostrar que he venido preparado para hablar bien. (...) La afectación deja esperar más de lo que da [347].

La idea que subyace en estas afirmaciones es que la naturalidad y la espontaneidad, incluso aunque puedan conducir a incoherencias lógicas y repeticiones, son

345. Cfr. ibídem, p. 16.
346. Cfr. M. DE MONTAIGNE, *Ensayos*, III, 2, ed. cit., pp. 26-27.
347. Cfr. ibídem, III, 9, p. 215.

indicios de *sinceridad*. Prefiere un «desorden» verdadero a un falso «orden» [348]. De ahí que parezca que sus ensayos carecen de un principio estructurador. Según Tournon, esta reivindicación del desorden como índice de naturalidad y sinceridad conecta con la identificación que Montaigne establecía entre arte y artificio, lo que le llevó no sólo a rechazar el ornamento de las bellas frases o elocutivo (retórica), sino también las reglas de la disposición, relacionadas con la argumentación metódica (dialéctica). Confiesa el aburrimiento que siente al leer los tratados filosóficos, pues sus órdenes lógicos imponen dilaciones y moratorias que impiden saborear el meollo de la cuestión [349]. Por tanto, lo que Montaigne rechaza no es tanto el orden cuanto el lento camino que es su condición, las múltiples etapas que hay que atravesar para relacionar los principios generales con los argumentos propios de una cuestión particular [350]. Esta actitud montaigniana, plasmada en sus propios escritos, prevalecerá en la concepción posterior del ensayo como un tipo de textos en los que el orden no es previsible. Así lo define P. Cerezo Galán, viendo en ello un rasgo positivo:

---

348. Para Perelman y O-Tyteca, la idea o tópico de que lo natural, lo antirretórico, lo espontáneo es algo positivo, eficaz, puro y digno de consideración procede de una disociación de las nociones aplicada al discurso mismo: se descalifica el discurso artificial, meramente formal y se valora el discurso natural y con contenido interesante. Esta concepción deriva de un cliché romántico, hoy ya trasnochado, que ve al escritor como poseído por una musa, por una fuerza irresistible, por tanto, sin un plan preconcebido. Cfr. CH. PERELMAN Y L. OLBRECHTS-TYTECA, *Tratado de la argumentación*, cit., § 96. Esta idea ha estado presente en la tratadística retórica, que aconsejaba la *naturalidad* en el estilo y claridad en la argumentación como virtudes para convencer al auditorio de la credibilidad de la causa defendida, sin embargo, todos son conocidas las alteraciones que este principio elemental sufrió en algunos ámbitos filosóficos y literarios y que tuvo como consecuencia la identificación de lo retórico con lo falso y artificial.

349. Dice Montaigne a propósito de Cicerón: «Mas para confesar con osadía la verdad (...) sus manera de escribir parécema tediosa, y todas sus otras maneras. Pues sus prefacios, definiciones, divisiones, etimologías, consumen la mayor parte de su obra; el tuétano y el meollo que en ella hay queda asfixiado por todos esos largos preparativos. Si me paso una hora leyéndolo, lo cual es mucho para mí, y pienso en el jugo y la sustancia que he sacado, la mayor parte de las veces sólo hallo viento: pues aún no ha llegado ni a los argumentos en los que apoya su idea ni a las razones que se refieren propiamente al quid que busco. Para mí, que sólo quiero llegar a ser más prudente, no más sabio o elocuente, esas reglas lógicas y aristotélicas están fuera de lugar: quiero que se empiece por el último punto; entiendo bastante lo que es muerte y placer; que no se entretenga en analizar sus anatomías; busco, de entrada, buenas y sólidas razones que me ayuden a aguantar sus embates. Ni las sutilezas gramáticas ni la ingeniosa combinación de palabras y de argumentos sirven para ello; quiero razonamientos que den a la primera en el corazón de la duda: los suyos languidecen dando vueltas alrededor de la cuestión. Son buenos para la escuela, el foro o el sermón, donde podemos adormilarnos y un cuarto de hora después estamos aún a tiempo de coger el hilo de la idea. Es menester hablarles así a los jueces a los que se quiere ganar con razón o sin ella para la causa, a los niños y al vulgo a quien se ha de decir todo por ver lo que surtirá efecto. No quiero que nadie se dedique a requerir mi atención gritándome cincuenta veces: «Y oíd», ¡como acostumbran a hacer nuestros heraldos! [...] Vengo ya preparado de mi casa; no necesito salsas ni golosinas; no le hago ascos a la carne cruda; y, en lugar de abrirme el apetito con esos preparativos y preámbulos, me lo cansan y apagan». Cfr. M. DE MONTAIGNE, *Ensayos. II*, 10, pp. 104-105.

350. Cfr. A. TOURNON, «Orden irregular de los *Ensayos*», en *Montaigne. La glose et l'essai*, cit., p. 124 y ss.

> El ensayo como la vida misma, como el propio mundo, es afín al espíritu de la música –*armonía de diversos tonos*– o al de la pintura abigarrada y caótica por su variedad y extrañeza. En definitiva, se trata de una nueva figura de pensamiento, hecha a piezas sueltas, acoladas, sin orden ni concierto, siempre en trance de experimentación [351].

Sin embargo, la cuestión del 'desorden' del ensayo (y, por tanto, de su fragmentarismo formal) es mucho más compleja. Por un lado, hay que plantear la posibilidad de definir un concepto de *forma/estructura* que explique las peculiaridades de la organización sintáctica del texto ensayístico, dado que la articulación de fragmentos diversos puede sugerir precisamente ausencia de forma. Una vez hallada una noción de forma/estructura suficientemente flexible para explicar el objeto que estamos estudiando, habría que explicar cómo podemos conciliar esta particular organización formal, caracterizada esencialmente por la discontinuidad, con la relativamente rígida ordenación macroestructural de las secciones de la superestructura en que se organiza el contenido semántico de todo texto ensayístico. Si la primera cuestión hay que circunscribirla al ámbito de los textos concretos, la segunda se centra en el marco general del ensayo como clase de textos. Abordaremos ambas cuestiones después de anticipar ciertas precisiones teóricas.

La primera es que todo texto que se caracterice por la ausencia de un orden deliberado corre el peligro de acercarse al mero *desorden* de la escritura espontánea, o sea, se aleja de la noción retórico-poética de «obra compuesta». Y es que, cuando, en las artes verbales, se trata la cuestión del *orden*, se está aludiendo de forma implícita a la noción de *texto* u *obra* como entidad dotada de forma o estructura frente al mero conglomerado. La operación que opone orden/desorden u obra/conglomerado deriva de la propuesta que la tradición retórico-poética ha hecho de lo que debe considerarse la organización de la obra, o sea: el texto es un conjunto integral y dinámico formado por diferentes elementos, cuya coherencia interior se revela en la organización de sus partes en un todo. Se trata de la cuestión de la *unidad* de que goza el texto merced a su forma o estructura. Esta noción de *obra*, asociada indisolublemente a la idea de *unidad composicional*, ha sido la que ha llevado a la crítica a afirmar que el ensayo es un texto inacabado y sin orden interno, por tanto, sin forma.

Los conceptos de forma y estructura han sido entendidos de diferentes maneras a lo largo de la historia de la reflexión teórico-literaria; C. Guillén señala tres enfoques principales que vamos a reseñar a continuación. En primer lugar, la idea de *estructura*, que cobra protagonismo en los siglos XVI y XVII, tiene su origen en la arquitectura y se refiere a la 'construcción' u 'ordenación de los materiales'.

351. Cfr. P. Cerezo Galan, «El ensayo en la crisis de la modernidad», cit., p. 46. F. Ouellette lo define en términos parecidos: «pour resumer (...) je pourrais presque dire que l'essai, par définition ne peut être qu'eclairs, fragments d'un temps étranger, bonds désespérés hors de sa forme». Cfr. F. Ouellette, «Divagations sur l'essai», en *Études Littéraires*, 5, 1, (1972), p. 13.

Tal significado estaba conectado con el punto de vista que la Retórica tenía, desde Cicerón y Quintiliano, de la unidad de la obra no como síntesis, sino como *suma* ordenada de componentes previamente existentes [352]. Esta concepción retórica de la *dispositio* textual como organización espacial o geométrica de unas formas y contenidos en unos lugares según un principio interno de ensamblaje, con el fin de producir determinados efectos en el receptor, se extendió a los intereses de la Poética, que, en el umbral del siglo XVII, cifraba las virtudes unitarias del poema en relación con las del discurso «bien dispuesto». Según C. Guillén, esta es la razón por la que en la centuria siguiente, el Neoclasicismo adoptará la noción arquitectónica de *estructura* vinculada a este significado retórico [353], o sea, como «forma externa». Esta noción retórica de disposición espacial o estructural de unos materiales dados ha tenido tal éxito que la idea de *forma* sintética, sugerida en la *Poética* de Aristóteles, estuvo dormida durante siglos y no fue recuperada hasta mediados del siglo XVIII. Fueron las críticas prerrománticas de Lessing, Shaftesbury o Harris a la normativa neoclásica de la estructura externa de la obra las responsables del concepto de «forma orgánica» o «forma interior» que Herder, Schiller, Goethe y los Schlegel desarrollarán después [354].

Frente a la *dispositio* retórica, la noción poética de *forma* implica una concepción integral y dinámica de la obra; es como un principio activo por el que la experiencia, el pensamiento y el lenguaje poético se amalgaman por la voluntad del escritor –hacedor o *poietes*– de lograr una *forma*. Según C. Guillén, este concepto aristotélico de *forma* tiene un evidente parentesco con ciertas concepciones modernas, en las que alterna con la palabra «estructura» para designar el mismo proceso de coherencia interior del texto, de organización de las partes, como un intento de trascender la dicotomía entre continente y contenido [355]. Pero existe aún una tercera acepción del vocablo *estructura*: esta palabra se especializó en los años 50 a partir de Levi-Strauss dentro del contexto conceptual del Estructuralismo, pasando a designar las relaciones de coherencia que se descubren en una entidad singular cuando tales relaciones aparecen como manifestaciones o transformaciones locales de un código más amplio de signos potenciales. «Las estructuras –recuerda C. Guillén– suponen y manifiestan un repertorio coherente y latente de *metaestructuras*» [356]. La investiga-

352. Cfr. C. GUILLÉN, «De la forma a la estructura: fusiones y confusiones», en *Teorías de la Historia literaria*, cit., pp. 147-149.

353. Cfr. ibídem, pp. 159-160.

354. Cfr. ibídem, pp. 160-164. Según R. Wellek, el concepto de «forma orgánica», de «unidad en la diversidad», de «reconciliación de los opuestos» procede de Coleridge, de quien la acogerán los románticos alemanes y los simbolistas franceses (Paul Valéry, por ejemplo); de ellos pasará a los críticos del siglo XX. Cfr. R. WELLEK, «Los conceptos de forma y estructura en la crítica del siglo XX», en *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1963, p. 50 y 55.

355. La equivalencia entre «forma» y «estructura» con el sentido general de «arduo esfuerzo por percibir la especial integridad de la comunicación literaria» era sentida por críticos como Marcel Raymond, Georges Poulet o Jean Rousset y en el ámbito hispánico, por Amado Alonso, Dámaso Alonso o Joaquín Casalduero. Cfr. C. GUILLÉN, «De la forma a la estructura», cit., pp. 140-142.

ción estructuralista no analiza las estructuras internas, reducidas al recinto de una obra (una novela o un ensayo, por ejemplo), sino un vocabulario de metaestructuras virtuales, típicas de *todo* relato o de *toda* argumentación, más allá de las obras singulares y de los cambios históricos [357].

La principal matización que cabe hacer al profesor C. Guillén respecto a lo dicho es que, como otros teóricos de la literatura que han seguido al pie de la letra los tratados romanos de retórica, hace una interpretación de la noción de *dispositio* y del proceso creativo de la obra como si tuviera un desarrollo *sucesivo* [358]. Pero, tal como ha subrayado A. García Berrio, el estereotipo de la producción textual como un orden de compartimentación cerrada no era más que un convencionalismo didáctico-expositivo, específico de los tratados de retórica que seguían unas determinadas reglas de género, una de las cuales estipulaba la enumeración sucesiva de las *partes artis* y de las partes del discurso. Por tanto, tal sucesividad era meramente teórica: las operaciones de construcción del texto literario y del texto retórico son *simultáneas* [359]. La interpretación contraria, cuantitativa y distributiva, de la ordenación del texto ha sido muy frecuente en la teorización literaria y filosófica hasta nuestros días, siendo la responsable de gran parte del rechazo que la Retórica ha suscitado entre escritores y críticos desde el siglo XIX.

---

356. Cfr. ibídem, pp. 144-145 y 171-176.

357. En esta línea se encuentran los estudios que desde V. Propp y pasando por C. Bremond, R. Barthes, G. Genette, T. Todorov, F. Stanzel, etc., han pretendido edificar una ciencia del relato en general a través de la definición de las condiciones constituyentes de toda narración, o sea, de los requisitos de la *narratividad*. En el mismo contexto de las metaestructuras habría que situar los estudios dedicados a la búsqueda de los principios generales de la *teatralidad*, de la *argumentación* y de la *liricidad*, que son los cuatro grandes géneros naturales o cauces de comunicación básicos a través de los que, desde nuestro punto de vista, se pueden presentar las obras literarias.

358. C. Guillén destaca «la limitación al proyecto distributivo, que caracteriza al tratadista de retórica», refiriéndose a las *partes orationis*; interpreta al pie de la letra la presentación sucesiva y de espacialización temporal que aparece en los tratados clásicos de Retórica. Estas son sus palabras: «Pues bien, para nosotros es bastante más grave la división en cinco del «arte del discurso», a saber, en *inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronunciatio* (III, 3, 1.). O sea, primero se «inventa», primero se elige lo que se va a decir, se escogen las materias (*res*). Luego éstas se disponen. Después se halla el modo de expresión. Y por fin todo ello se rememora y pronuncia ante un público. Los modos de expresión (*verba*) no habrán intervenido ni en la invención ni en la disposición de los temas. [...] La *dispositio* no es más que la distribución de las cosas en los lugares que conviene que ocupen –es decir, distribución claramente práctica, útil, *utilis*, espacialmente dirigida hacia unos lugares, *locos*. [...] La *dispositio* –aquel antepasado de la estructura– es el uso local de materiales potenciales. Escribir, o pronunciar un discurso, es elegir y colocar unos temas disponibles». Cfr. C. Guillén, ibídem, pp. 149-150.

359. Cfr. A. García Berrio, «Retórica como ciencia de la expresividad...», cit., pp. 26-29 y «Poética e ideología del discurso clásico», en *Revista de Literatura*, XLI, 81 (enero-junio, 1979), pp. 35-37. Como ya dijimos, ésta ha sido la razón por la que el profesor García Berrio ha distinguido entre *componentes teóricos operacionales*, que son las categorías teóricas y estructurales, que pueden ser enumeradas sucesivamente, y *operaciones constituyentes de discurso*, que son los procesos de actuación concretos, que actúan con una simultaneidad total o parcial para constituir el discurso. Cfr. A. García Berrio, «Lingüística, literariedad/poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)», cit., pp. 156-157.

En segundo lugar, y como complemento teórico a lo dicho, vamos a acercarnos a los dos aspectos desde los que Cicerón estudia la *dispositio* en el *De Oratore*, pues nos van a resultar sumamente productivos a la hora de distinguir entre la forma/estructura de un texto y la organización superestructural de sus partes. En el tratado ciceroniano se distingue, por un lado, el esquema del discurso que es impuesto al orador por la naturaleza misma de las cosas o por la normativa retórica y que, aunque puede sufrir algunas variaciones, en general permanece inmutable. Este esquema invariable consta de cuatro partes esenciales (*exordium, narratio, confirmatio, refutatio*) y tres optativas (*propositio o divisio, digressio, peroratio*), que se suceden en un orden fijo que ha de ser seguido con el fin de que el texto sea coherente. Pero, por otro lado, junto a este esquema se habla de la organización de los argumentos según su valor, con el fin de orientar la persuasión del receptor en una determinada dirección; en esta actividad articuladora el orador dará prueba de su habilidad profesional (*De Orat.*, 2, 76, 307). Si la primera dimensión de la *dispositio* está perfectamente sistematizada en todos los tratados de Retórica, la segunda apenas recibe tratamiento teórico en profundidad, pues sólo encontramos algunas indicaciones rápidas sobre la necesidad de seleccionar los argumentos y sopesarlos, de manera que se rechacen los que sean inconvenientes o inoportunos y dar a los otros el lugar que les corresponda según su importancia y su valor relativo (Cic. *De Orat.*, 2, 77, 310 y *Orat.*, 15, 50; *Rhet. ad Her.*, III, 10, 18 y ss) [360]. En general, la teoría más generalizada es que cuando se disponía de cierto número de argumentos para defender una tesis, éstos podían distribuirse de tres maneras: el orden de fuerza decreciente, el orden de fuerza creciente y el orden homérico o nestoriano, que era el más recomendado y consistía encomenzar y terminar por los argumentos más fuertes, dejando en el centro los débiles (Cic., *De Orat.*, 313; Quint., V, 12). Si actualizamos esta distinción básica en los tratados clásicos de Retórica respecto a las dos dimensiones de la *dispositio* (la normativa y la procedente del ingenio y habilidad del orador), y la adaptamos al estudio de la organización sintáctico-semántica de los textos argumentativos, podemos establecer una correlación entre las siguientes nociones procedentes de la Retórica y de la Poética lingüística:

---

360. La habilidad que requiere disponer los argumentos según su valor se plantea en función de la persuasión del auditorio. Según Cicerón, para evitar la monotonía, no hay que empezar siempre exponiendo el punto que hay que defender, sino que se puede establecer primero el razonamiento, dejando bien claras las premisas y las consecuencias, y después sacar la conclusión (Cfr. *Partitiones Oratoriae*, XIII, 47). Estas técnicas están en relación directa con los géneros del discurso: por ejemplo, en el discurso epidíctico, con el que sólo se pretende despertar placer, los argumentos se pueden disponer de diferentes maneras: en orden cronológico, de los menos importante a lo más importante y viceversa, mezclar lo pequeño con lo grande, lo simple con lo compuesto, lo increíble con lo verosímil, la diversión con la tristeza, etc., pues a la elocuencia ornamentada lo que le conviene son los contrastes (*Part. Orat.*, IV, 12; para el género deliberativo y judicial, véase IV, 13-15). Para Perelman y O.-Tyteca, la forma de presentación de los argumentos también es fundamental para orientar el entendimiento del receptor de una manera determinada, lo que influirá decisivamente en el resultado de la argumentación. Cfr. CH. PERELMAN y L. OLBRECHTS-TYTECA, *Tratado de la argumentación*, §§ 103-105.

Forma/estructura	Articulación sintáctica de los fragmentos siguiendo las pautas de la coherencia semántica argumentativa, dentro de una obra autónoma dotada de unidad de sentido; depende de la voluntad del escritor.
Metaestructura	*Ordo* (*naturalis* o *artificialis*) de las partes del texto en función de la superestructura argumentativa que rige la organización macroestructural de todos los textos de la clase 'ensayo'; depende de las normas del género argumentativo.

Desde esta doble perspectiva, a continuación intentaremos conciliar la cuestión de las sucesiones 'arbitrarias' y el fragmentarismo propio del ensayo con la evidente ordenación que impone la organización sintáctico-semántica de su contenido según las categorías de una superestructura argumentativa.

III.2.2.1. La forma/estructura del texto ensayístico

Tomando como punto de partida la citada teorización que tanto la Retórica como la Poética han realizado en torno a la organización sintáctico-semántica del texto, para plantear el problema de la forma/estructura del texto ensayístico es necesario, en primer lugar, superar la errónea visión de la disposición retórica del texto como mera suma y distribución de un material preexistente en unas casillas fijas. Los actuales intereses de la Teoría literaria en torno a la fusión de la Retórica y de la Poética lingüística nos invitan a aproximar la noción aristotélica de *forma*, entendida como organización interna y dinámica de las partes, con la citada segunda dimensión de la disposición retórica del texto que sugiere Cicerón, o sea, como libre coordinación personal de los argumentos o fragmentos textuales en función de su eficacia persuasiva. De esta manera, dejamos a un lado, de momento, la noción de «forma externa» u ordenación sucesiva de las partes (que, en el marco de la Retórica, se correspondería con la citada primera dimensión de la *dispositio* ciceroniana como distribución del contenido en secciones) y nos quedamos con una definición más amplia y compleja del concepto de «forma interior» o proceso orgánico de integración. La noción de *forma/estructura* no implica, por consiguiente, un modelo externo que rija la presentación de las partes, sino el proceso dinámico por el que los diversos fragmentos textuales quedan organizados buscando una cierta coherencia interna. La forma del texto no deriva de ningún esquema, plan o modelo ya dados, sino que es el resultado de un proceso de búsqueda, de una actividad en la que se articulan principios heterogéneos. Es menos una estructura que una *estructuración* [361]. Con esta nueva defini-

361. Esta es la idea central de la tesis que R. Bensmaia elabora para explicar la forma de los ensayos de Roland Barthes. Cfr. R. BENSMAIA, «Du fragment au détail», en *Poétique*, 47, (1981), pp. 355-370. Aunque sus conclusiones generales son muy interesantes respecto al ensayo barthesiano, no pueden extrapolarse para definir la forma del ensayo en general como clase de textos; sin embargo, sí

ción de la forma como proceso se intentan superar los peligros tanto del organicismo extremo (que concibe la obra como una totalidad monolítica en la que no es posible ninguna discriminación), como del atomismo extremo (que entiende la obra como una combinación de fragmentos que se acomodan a determinados casilleros). El componente de *dinamicidad* hace de la obra una totalidad, pero una totalidad articulada en estratos heterogéneos. En este sentido puede entenderse la alusión al 'movimiento' que hace T. W. Adorno cuando se refiere a la manera en que en el ensayo se alcanza la unidad en la diversidad:

> Todos los conceptos deben exponerse de tal modo que se soporten entre todos, que cada cual se articule según las configuraciones con otros. En el ensayo se reúnen en un todo legible elementos discretos, separados y contrapuestos; no es el ensayo andamiaje ni construcción. Pero como configuraciones, los elementos cristalizan por su movimiento. La configuración es un campo de fuerzas... [362].

La noción de *forma/estructura* como una 'actividad estructuradora', no como plan previo, permite explicar mejor el proceso constitutivo del texto ensayístico que, como hemos dicho al principio, basa su construcción textual en la articulación de fragmentos textuales heterogéneos que, en algunos casos extremos, no parecen estar sujetos a ningún orden de sucesión o encadenamiento previsto. Encontramos citas, impresiones personales o cavilaciones marginales, bosquejos de personas o de escenas, referencias autobiográficas y confidencias, dichos y sentencias, pequeñas narraciones, afirmaciones generales, argumentos, exposiciones y explicaciones, diálogos, etc., fragmentos que algunas veces parecen acoplarse con aparente desorden a lo largo de la argumentación. De ahí la hipótesis de que la estructura del ensayo es una especie de *redecilla* en la que siempre es posible añadir o quitar algún fragmento; esta idea también procede de la concepción que el propio Montaigne tenía de su escritura. En el ensayo «De la vanidad» comenta esta actitud a propósito de los nuevos fragmentos que ha añadido a sus ensayos en sus sucesivas ediciones: «Mi libro es siempre uno. Salvo que a medida que se le renueva para que el comprador no se vaya con las manos vacías, permítome adjuntarle (pues no es más que *una marquetería mal ensamblada*) algún *mosaico superpuesto*. No es más que un añadido que en modo alguno condena la forma primera sino que da cierto valor particular a cada una de las siguientes mediante una pequeña sutileza ambiciosa» [363].

La diversidad de temas y tonos deriva del modo genuino y original en que el ensayista va buscando y configurando la forma de su texto en el mismo proceso de

---

creemos que puede ser de gran rentabilidad teórica la idea de que el procedimiento que está en el origen de la producción de ensayos designa «moins *une* forme «monologique» qu'une *activité*, moins une structure qu'une *structuration*». Cfr. ibídem, p. 360.

362. Cfr. T. W. ADORNO, «El ensayo como forma», cit., p. 24.

363. Cfr. M. DE MONTAIGNE, *Ensayos. III*, 9, p. 216 (subrayado nuestro).

escritura. En general, y como casi toda la crítica ha coincidido en afirmar, el ensayista escribe siguiendo el libre fluir de su pensamiento. Con esta definición se ha querido subrayar no que el escritor carezca de un plan previo, de una idea motora que encauce su argumentación, sino que su escritura no se adapta, en principio, a ningún modelo externo de presentación de las ideas (ni el retórico, ni el dialéctico, ni el científico). Escribir siguiendo el zigzagueo del pensamiento significa, como muy bien ha matizado R. Gullón, que la idea o tesis objeto del ensayo se va a presentar concediendo gran margen a la divagación, o sea, que en el proceso argumentativo no se van a escatimar al lector las derivaciones, a menudo imprevisibles, por donde vaya configurándose la idea [364]. Por ello la forma puede resultar a menudo desordenada, con repeticiones y redundancias, con rupturas y discontinuidades, con bifurcaciones imprevistas, con lagunas, hasta con contradicciones [365]. Para describir este modo de escritura del ensayista podemos tomar de Miguel de Unamuno la contraposición que establece entre el heñidor, que crea un modelo en barro y luego lo vacía en bronce, y el escultor, que esculpe a cincel y martillo en mármol o granito; mientras que el primero puede retocar el molde tantas veces como quiera, cada golpe del segundo es irreparable. Así el escritor de ensayos, que a menudo se ve obligado «a cambiar de pronto el plan previo, a modificar el primer intento para aprovechar la entalladura inesperada, a aceptar la colaboración externa del material mismo, como tiene el rimador que aceptar la colaboración de la lengua que le ofrece imprevistas metáforas para colocar una consonante» [366]. T. W. Adorno lo ha definido claramente:

> Es inherente a la forma del ensayo su propia relativización: el ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento. El ensayo pien-

---

364. Cfr. R. Gullón, «España 1962. El ensayo como género literario», en *Asomante*, 18, 2 (1962), p. 59. El propio ensayista deja constancia en su texto del camino que sigue su escritura al hilo de sus pensamientos: «Considerando esto, se me ha venido a la imaginación...» (cfr. Montaigne, *Ensayos. I*, ed. cit., 22, p. 155). «Se me olvidaba añadir, aunque aún se me viene a las mientes a tiempo para descargo de mi conciencia, que...» (cfr. P. Salinas, «Defensa, implícita, de los viejos analfabetos», en *El Defensor*, cit., p. 258.); «Todo esto que acabo de decir un poco atropelladamente, porque otra cosa requeriría una extensión inoportuna, ha de entenderse que...» (cfr. J. Ortega y Gasset, «El origen deportivo del estado», en *El Espectador. VII*, cit., p. 73.

365. A este respecto decía Montaigne: «no siempre avanza mi entendimiento, también retrocede. No desconfío menos de mis ocurrencias por ser segundas o terceras y no primeras, o presentes y no pasadas. Con frecuencia nos corregimos tan neciamente como a los demás (...). Es el movimiento de un borracho titubeante, con vértigos, informe, o de juncos que el aire agita casualmente a su guisa». Cfr. M. de Montaigne, *Ensayos. III*, 9, p. 217.

366. Cfr. M. de Unamuno, «Sobre el fragmentarismo», en *Obras Completas. I. Paisajes y ensayos*, cit., p. 840. En este mismo ensayo dice un poco antes: «Las obras ejecutadas conforme a un plan previo y en que se ve la trabazón reflexiva y buscada a conciencia de sus partes todas, suelen hacerme el efecto de obras arquitectónicas, mientras que aquellas otras, al parecer más desordenadas, con repeticiones y redundancias, con contradicciones íntimas, me producen impresión de obra orgánica viva». Cfr. ibidem, p. 839. He aquí la noción de forma como actividad dinámica que hemos atribuido al texto ensayístico.

> sa discontinuamente, como la realidad es discontinua, y encuentra su unidad a través de las rupturas, no intentando taparlas. La armonía del orden lógico engaña acerca del ser antagonístico de aquello a que se ha impuesto ese orden. La discontinuidad es esencial al ensayo, su cosa es siempre un conflicto detenido. Mientras armoniza conceptos los unos con los otros o por medio de su función en el paralelogramo de fuerzas de las cosas, retrocede ante el concepto superior bajo el cual habría que subsumirlos a todos... [367].

Esta es la razón por la que el escritor de ensayos no ordena su discurso según la naturaleza de las cosas (como pretende el espíritu de sistema u 'orden natural') [368], ni en función de la *utilitas* de la causa, (según su grado de defendibilidad) o de las circunstancias del momento (que el receptor esté cansado y poco atento) [369]; tampoco se adecúa exclusivamente al auditorio ni a sus expectativas [370], ni responde a una voluntad específicamente artística [371]. La forma del ensayo deriva de la propia

---

367. Cfr. T. W. ADORNO, «El ensayo como forma», cit., p. 27.

368. El modo *natural* de ordenar las ideas y argumentos ha sido defendido tanto por los maestros de retórica como por los de dialéctica. Para P. Ramus, en su *Dialecticae Libri Duo* (1560), el método natural es aquél según el cual lo que es naturalmente más evidente debe ir delante, y para Whately, en sus *Elements of Rhetoric* (1828), es aquél en el que lo que es más evidente precede a lo que sigue. Esta interpretación presupone, según Perelman y O-Tyteca, que puede existir una correspondencia entre el orden inherente al mundo y el orden del pensamiento, de manera que es natural «el método que representa las operaciones de un espíritu que se adapta a lo real». El modelo para este método se toma de las ciencias y a él se dedican los esfuerzos de Descartes por darle al orden natural el carácter constructivo de las matemáticas. Para todo lo dicho, cfr. CH. PERELMAN y L. OLBRECHTS-TYTECA, *Tratado de la argumentación*, cit., pp. 762-763.

369. Estas son las razones que encontramos en los manuales clásicos de retórica para defender o aconsejar el empleo de modificaciones en la sucesión de los argumentos. Cfr. LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, cit., § 452.

370. Esta es la razón que esgrimen Ch. Perelman y L. O-Tyteca, para quienes el orden de la argumentación es otro de los factores para la persuasión del receptor: «Si la argumentación es, sobre todo, una adaptación al auditorio, el orden de los argumentos de un discurso persuasivo debería tener en cuenta todos los factores susceptibles de favorecer su acogida por parte de los oyentes». Cfr. CH. PERELMAN y L. OLBRECHTS-TYTECA, *Tratado de la argumentación*, cit., p. 742. Nuestra afirmación de que el orden del discurso ensayístico no responde *exclusivamente* a la persuasión del receptor no está en contradicción con el hecho innegable de que el proceso por el cual se construye y ordenan las partes del texto tiene una clara proyección pragmática, que hace del discurso argumentativo una estrategia de actuación sobre el oyente-lector. Lo que queremos decir es que en el ensayo el orden de los diversos fragmentos no tienen tanta relevancia como en los discursos que buscan ante todo la persuasión del auditorio; esto es así porque las tomas de posición que se exponen no constituyen un compromiso definitivo sin rectificaciones, sino que suelen estar abiertas a otras consideraciones.

371. Así se justificaba el *ordo artificialis* en el ámbito de la Poética desde Horacio. Cfr. HORACIO, *Epístola a los Pisones*, ed. cit., vv. 29-48. Para Horacio, el problema del orden se relaciona con la naturaleza de la estructura y ordenación de los acontecimientos en el decurso histórico; éstos pueden seguir un orden cronológico, o bien pueden ser alterados bella y caprichosamente por la libertad creadora del poeta, que puede jugar con el orden objetivo real con el fin de graduar el interés del lector. Cfr. A. GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría literaria moderna. I*, cit., pp. 69-72. En las artes poéticas medieva-

evolución del pensamiento del autor, con sus circunvoluciones, digresiones, interrupciones, asociaciones inesperadas, etc. De ahí la consabida flexibilidad y espontaneidad que caracteriza a los textos que se orientan bajo esta clase. El orden del texto ensayístico es espontáneo, puesto que no hace sino *simular* que reproduce la sucesión natural y discontinua de los pensamientos «al instante», sin someterse a ningún tipo de normativa previa. Decimos que *simula* reproducir el fluir natural del pensamiento porque la complejidad, simultaneidad y variedad de la conciencia nunca puede ser expresada directamente a través de signos, pues éstos no responden al pensamiento, sino a sus propias leyes gramaticales y a las leyes pseudológicas de la argumentación. Por tanto, el ensayista no refleja su pensamiento, sino que nos ofrece una versión de él más o menos verdadera, más o menos bella, donde el autor ha imprimido su personalidad. Lo que sí debe subrayarse es que esta voluntad de acercar el lenguaje lo más posible a la discontinuidad del pensamiento implica que el ensayo se aleja de cualquier modelo, filosófico o retórico, que regule la presentación sistemática, ordenada y dialéctica de las ideas. Este era el orden preconizado por Montaigne en sus escritos y que, de alguna manera, sigue caracterizando al ensayo moderno:

> No tengo más sargento de banda para ordenar mis piezas que el azar. Amontono mis fantasías a medida que hacen acto de presencia; ora se apelotonan en masa, ora vienen en fila. Quiero que se vea mi andar natural y ordinario, por desgarbado que sea. Déjome llevar tal y como estoy (...) [372].

Esta actitud *errante* [373], este método de *rodeo* [374], que va articulando fragmentos textuales diversos, que concede la misma importancia a lo principal y a lo acce-

---

les, el problema del *ordo artificialis* u orden artístico es tratado especialemente por Geoffroi de Vinsauf, que lo considera superior y más elegante en el terreno de lo literario/poético; explica ocho maneras de llevarlo a cabo. Cfr. E. FARAL, *Les Arts Poétiques du XIIe e XIIIe siècles*,, cit., p. 58. En el Renacimiento, la tratadística poética recomienda diversas maneras de alterar el orden natural, con el fin de conseguir la sorpresa y el suspenso en el lector. Cfr. G. GIORGI, «La questione dell' *ordo artificialis* dell' epos omerico alla fine del Siecento francese», en *Il confronto letterario. Quaderni del Dipartimento di lingue e letterature straniere moderne dell'Università di Pavia*, I, 1, maggio 1984, pp. 164-173.

372. Cfr. M. DE MONTAIGNE, *Ensayos. II*, 10, p. 98.

373. Así define F. Jarauta la actitud del ensayista: «El ensayismo no oculta su dimensión errante. Y para utilizar una feliz expresión de Harold Bloom que lo define como un «vagabundeo del significado», podríamos entenderlo como un viaje, una errancia entre la forma y su superación irónica, entre lo que Lukács llamaba forma como destino y la aporía de una forma como totalidad independiente. Es un viaje interrumpido por una omnipresente accidentalidad. Es la interrupción irónica que se alimenta de la sorpresa de ver una y otra vez suspendida la idea de esencia o de absoluto, por el simple hecho del irrumpir de las cosas o de la vida. Este errar es justamente lo que acerca el ensayo a la vida». Cfr. F. JARAUTA, «Para una filosofía del ensayo», cit., p. 44. Para T. W. Adorno, esta forma errante del ensayo es justamente la que permite al pensamiento liberarse de la noción tradicional de verdad, prescindir del ideal de la certeza libre de duda y afirmar la falibilidad y provisionalidad de sus conclusiones. Sin embargo, según C. Piera, este estilo discontinuo, elogiado por Adorno por su virtualidad crítica, para-

sorio, no es, sin embargo tan arbitrario como parece sugerir Montaigne con estas palabras; los pensamientos del ensayista siempre siguen una cierta lógica que hace que, a pesar de su extrema heterogeneidad, constituyan una unidad y alcancen una *forma*. Ésta será, utilizando la analogía musical que emplea N. Dennis para definir los ensayos de J. Bergamín, una *forma de fuga*:

> Como una fuga, el ensayo bergamasco tiene una idea principal, pero ni en la una ni en el otro forma esta idea la sustancia de la obra. La riqueza y la densidad de ambos estriban en sus arabescos, en sus incansables digresiones y variaciones que amontonan nota tras nota, frase tras frase, en una exploración incansable de las posibilidades que contiene la noción central. En los dos géneros hay algo así como una línea principal que no es seguida sistemáticamente y se pierde casi bajo el serpenteo verbal o sonoro que la decora [375].

Independientemente de las peculiaridades de los ensayos de J. Bergamín, de un modo general se puede afirmar que, desde este punto de vista, la forma del ensayo surge de la coherencia que se establece entre la idea central que dirige el pensamiento y la argumentación y el juego de digresiones que lo penetran, matizándolo, prolongándolo, sacando a la luz las ideas que encuentra a su paso. La presencia de una idea motora principal que organice el caos o espontaneidad del pensamiento es lo lleva a decir a T. W. Adorno que «el ensayo procede de un modo metódicamente ametódico», o sea, que «no es alógico, sino que obedece él mismo a criterios

---

dójicamente se ha convertido en la actualidad (en sus manifestaciones en la universidad y el periodismo) en una manera de ocultar que no se tiene nada interesante que decir: «todo elogio de la fragmentación puede hoy implicar respeto por la incuestionada burocracia de turno y por la división de la realidad en un conjunto de problemas independientes. La independencia del ensayo, si la hay, no puede, pues, estribar en la fragmentación (ni, por cierto, en su contrario), sino en cuanto de fragmentario o enterizo vaya a encontrarse en la conciencia, traducido a prosa». Cfr. C. PIERA, «La conveniencia de la prosa», cit., p. 17.

374. Así llama C. Morón Arroyo al modo que Ortega y Gasset tiene de acercarse a los temas, según el propio ensayista español aconsejaba, como los israelitas a Jericó, en anchos giros alrededor de las murallas. Para el profesor Morón, este método «da la sensación de voluntario escamoteo, de no querer un enfrentamiento decidido», dado que Ortega se adentra en muchos temas pero no trata ninguno con la profundidad que requerirían. Cfr. C. MORÓN ARROYO, «La expresión filosófica», en *El sistema de Ortega y Gasset*, cit., pp. 34-35. No creemos que fuera ésta la idea subyacente en las palabras de Ortega, que lo que oponía era la actitud del científico a la del ensayista: «El científico se dirige recto al problema, como un cazador (...). Poseyendo el arma y la voluntad, la pieza está segura; la nueva verdad caerá seguramente a nuestros pies, herida como un ave en su trasvuelo. Pero el secreto de una genial obra de arte no se entrega de este modo a la invesión intelectual. Diríase que se resiste a ser tomado por la fuerza, y sólo se entrega a quien quiere (...). No se rinde al arma: se rinde, si acaso, al culto meditativo. Una obra del rango del *Quijote* tiene que ser tomada como Jericó. En amplios giros, nuestros pensamientos y nuestras emociones han de irla estrechando lentamente, dando al aire como sones de ideales trompetas.». Cfr. J. ORTEGA Y GASSET, «Lector...», en *Meditaciones del Quijote*, ed. cit., pp. 65-66.

375. Cfr. N. DENNIS, ««Dueño en su laberinto»: el ensayista José Bergamín (de la irreal Anti-Academia)», en *Camp de l'Arpa*, 23-24 (1975), p. 15.

lógicos en la medida en que el conjunto de sus frases tiene que componerse en acorde». Y en otro lugar señala: «A pesar de todo, la constelación del ensayo no es tan arbitraria como parece a un subjetivismo filosófico que sustituye la constricción de la cosa por la constricción del orden conceptual. El ensayo está determinado por la unidad de su objeto, junto con la de la teoría y la experiencia encarnadas en ese objeto» [376]. Por tanto, la diversidad no implica dispersión, sino que el pensamiento inasible, imprevisible, espontáneo del ensayista es controlado por el trabajo del intelecto, que lo orienta según un principio más o menos unificador: creemos que ese principio unificador es precisamente *la argumentación*. Se ha dicho que el elemento que da coherencia estructural al texto ensayístico es la individualidad que lo elabora, el *yo* que piensa y conoce situado en un contexto social y cultural determinado [377]. Sin embargo, creemos que esta afirmación habría que matizarla: la mera presencia de un sujeto central de enunciación que siempre tiene la palabra no es suficiente para derivar la coherencia del texto; ésta ha de proceder de una cierta voluntad o control por parte del ensayista de imprimir al libre fluir de su pensamiento una cierta dirección, que será la que oriente sobre el sentido de todo lo dicho. Esta dirección es la voluntad de *argumentar*, de justificar, ya sea con razones, imágenes o sugerencias, uno o varios puntos de vista, tesis o ideas personales. Aunque la forma del ensayo tenga una apariencia desordenada, aunque la sucesión de los fragmentos no esté reglada por ningún orden externo, el ensayista no pierde nunca de vista «su idea», el tema sobre el que está presentando una opinión argumentada. Lo que sucede es que la espontaneidad del comentario predomina sobre cualquier otro orden, lo que genera bifurcaciones y digresiones, que en ocasiones pueden resultar aparentemente desconectadas del asunto principal.

Para entender cómo se efectúa la articulación de los diversos fragmentos textuales en una línea argumentativa, podemos tener en cuenta la teoría retórica clásica respecto a la *digressio*. Por ejemplo, para Quintiliano, constituye una digresión todo lo que aparece en el discurso fuera de las partes en que éste se divide según el *ars*:

> ... pues todo aquello que se dice fuera de aquellas cinco partes que pusimos arriba es digresión, como el irritarse, compadecerse, el mover el aborrecimiento del contrario, el echarle algo en cara, el excusarse, el conciliarse el favor del juez y el rebatir lo que imputan. Lo mismo podemos decir de cuanto está fuera de la cuestión, como cuando ponderamos o disminuimos una cosa y el movimiento de afectos; en una palabra, cuanto conduce para adornar la oración, como el tratar del lujo, de la avaricia, de la religión y de las obligaciones del hombre (Quint., 4, 3, 15-16) [378].

376. Cfr. T. W. ADORNO, «El ensayo como forma», cit., p. 23 y p. 28.
377. Cfr. J. M. PAQUETTE, «Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole», cit., p. 79.
378. Véase también Cicerón, *De Oratore*, II, 77, 312.

Estas palabras han sido interpretadas muy acertadamente por B. Mortara Garavelli, para quien sería digresión «todo acto lingüístico que interrumpa el curso de la exposición para atender a los distintos e innumerables efectos de información y a los que la información misma debe una parte de su eficacia» [379]. En la misma línea, se puede tener en cuenta la teorización que en las poéticas medievales encontramos respecto a la relación entre la digresión y la coherencia semántica del texto; dichos textos encierran interesantes apreciaciones para el tema que estamos tratando, puesto que manejan un concepto de unidad textual diferente al que se desarrollará en el Renacimiento a partir del descubrimiento de la *Poética* aristotélica. Para los teorizadores medievales, la unidad no depende de la armonía entre el todo y las partes, sino de la coherencia que mantengan las digresiones respecto al tema central. En este sentido, como señala J. F. Alcina Rovira, «en el medievo, coherencia enlaza con analogía como forma de pensamiento y condiciona una concepción del mundo. Podríamos decir que comporta una forma poética de concebir el mundo» [380]. En la *Poetria Nova* de Geoffroi de Vinsauf, el problema de la coherencia está tratado en relación con la teoría de la amplificación, entendida como una prolongación que surge en el seno de la materia, que es maleable como la cera [381]; entre las ocho formas de amplificación, destaca la *digressio*, en la que se subraya especialmente la necesidad de mantener la coherencia entre el contenido de la desviación y la narración/argumentación principal, tanto en la digresión externa (en la que el material se busca fuera del hilo de la argumentación –comparaciones, símiles, ejemplos–), como en la digresión interna (en la que se desarrolla o prolonga algún punto de la argumentación) [382]. El profesor Alcina Rovira destaca que en la digresión externa, la coherencia exigida es lógica, mientras que la digresión interna es un procedimiento «explicativo, alusivo, sintetizador» [383]; pero lo más interesante es que, desde este punto de vista, la digresión interna no se concibe como algo distinto a la argumentación principal, sino como una prolongación de algún aspecto interesante que se quiere destacar.

Para nuestros intereses en este trabajo, las teorías de raigambre retórica sobre la digresión nos permiten definir la forma/estructura del ensayo como un cañamazo de fragmentos heterogéneos, con diversas relaciones entre ellos, sin que por ello el ensayista pierda el hilo conductor o la idea motriz que orienta su argumentación en

379. Cfr. B. Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, cit., p. 81

380. Cfr. J. F. Alcina Rovira, «Digresión y coherencia. *Libro de Buen Amor* (1266-1380), en *Acta Poética*, 4-5 (1982-83), p. 114. Nótese que en el ensayo la analogía funciona exactamente igual, como forma de pensamiento.

381. Cfr. G. de Vinsauf, *Poetria nova*, ed. de E. Faral, *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siécles. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, cit., p. 203, vv. 213-218.

382. Cfr. ibídem, pp. 213-214, vv. 527-553. La teoría de Vinsauf está diseñada para servir a la construcción de textos narrativos, pero nosotros creemos que encierra una gran potencialidad para explicar también la unidad de textos argumentativos, de ahí que hablemos de 'hilo de la argumentación' en lugar de 'hilo de la narración', que es lo que correspondería según la teoría de Vinsauf.

383. Cfr. J. F. Alcina Rovira, «Digresión y coherencia...», cit., p. 118.

una determinada dirección. Cada digresión es un nudo dentro del sedal del pensamiento, que se devana confeccionando un entramado, una redecilla que da cabida a lo imprevisto; esto es así porque el ensayista avanza tanteando el terreno, sin temor de adentrarse en ámbitos desconocidos, antes al contrario, otorgando a esas desviaciones el mismo valor que al camino central; éste, a pesar de esas peripecias del pensamiento que son las digresiones, nunca es perdido de vista, aunque puede camuflarse. En este cañamazo, cada fragmento suele establecer algún tipo de relación con el fragmento que le precede, con el que le sigue, con ambos o con ninguno. Este vínculo puede ser: bien lógico/argumentativo (deducción de consecuencias, búsqueda de causas, ilustración, aclaración...), bien retórico/expresivo (amplificación –conceptual, ornamental, etc.–, contraste, gradación, paralelismo...), bien accidental (asociación fortuita e imprevisible con otras ideas o textos). Estas relaciones entre los diferentes fragmentos son muy importantes para el curso de la argumentación, en la medida en que contribuyen y condicionan el significado global del texto, que no reside solamente en los argumentos propiamente dichos, sino en el sentido general argumentativo que se desprende del texto en su globalidad.

Las relaciones de índole lógica y retórica que establecen entre sí los diferentes fragmentos no suponen ninguna novedad en el discurrir argumentativo, pues lo más corriente es que, dado un tema o tópico central, se desarrolle la información mediante encadenamientos de ideas que vayan sustentando y dando coherencia a la tesis u opinión que se quiere justificar. Las relaciones lógicas suelen responder a la finalidad probatoria de la argumentación, mientras que las relaciones retóricas buscan subrayar los efectos expresivos. De esta manera, las narraciones, descripciones, exposiciones, argumentos, comentarios, citas, etc., son fragmentos textuales que normalmente cumplen una determinada función respecto a lo que les antecede o a lo que les sigue; se pueden hacer corresponder con el concepto de digresión *interna* que acabamos de explicar, aquélla a través de la que se prolonga un punto de la argumentación. Es fácil descubrir estos vínculos y la forma/estructura a que dan lugar en los ensayos cuya superestructura argumentativa hemos analizado en el apartado anterior.

Sin embargo, junto a este tipo de relaciones, existen otras mucho más atractivas y típicas de la escritura ensayística: las conexiones *accidentales* que se establecen a menudo entre los enunciados, dando lugar a fragmentos textuales de índole digresiva, es decir, prolongaciones de la idea central del texto por otros derroteros en función de la asociación fortuita e imprevisible con otras ideas; esta relación se puede indentificar con la noción de digresión *externa*, aquélla en la que el material semántico es ajeno, en principio, al hilo de la argumentación. Un ejemplo muy claro de este tipo de ensayos cuya forma se caracteriza por la sucesión de digresiones al hilo del pensamiento central es el titulado *Las semanas del Jardín*, de Rafael Sánchez Ferlosio [384]. En este sen-

384. En la nota introductoria que antecede al texto, el autor nos ofrece una pista para entender la construcción a base de fragmentos interconectados o digresiones peculiar de este ensayo: su modo de escribir guarda relación con esa peculiar forma de enredarse que tienen dos actores cuando han olvida-

tido, existe incluso un tipo de ensayos más extensos en los que la forma surge a partir del desarrollo impremeditado de los vínculos que en la conciencia del ensayista una idea establece con otras; se sucede así una cadena de fragmentos más o menos autónomos en cuanto a su unidad argumentativa, en la que cada uno constituye una digresión respecto al anterior. Podemos citar como ejemplo *El Centauro en el Paisaje*, de Sergio González Rodríguez [385].

Una de las características del ensayo más reiteradas por la crítica ha sido precisamente su tendencia a la digresión, explicada como un medio tanto para superar las imperfecciones de la lengua como para traducir la variabilidad del espíritu del hombre. Para J. Terrasse, la digresión en los ensayos de Montaigne «réponde à une nécessité. Le langage humain est ambigu. Tout énoncé prête le flanc à l'interpretation. L'écrivain taillerá son joyau jusqu'à ce que la scène du monde miroite dans ses innombrables facettes. (...). Le déconsu est le meilleur moyen d'arriver au but. Il ne s'explique pas seulemente par les imperfections de notre langue, il traduit aussi l'instabilité de l'âme humaine, dont les métamorphoses se reflètent dans la moire du discours» [386]. En el ensayo, la digresión no tiene la función que en los tratados

---

do la frase que les correspondía según el texto e improvisan; normalmente los actores logran volver al diálogo original, pero si no lo consiguen y continúan incorporando frases de su magín, entonces, «se trenzará en al costado del texto, como un frondoso remanso marginal, un diálogo moroso, ocioso, inocuo y acaso un tanto estupefacto, casi como entre dulces planteles de flores y delicados arriates de boj y de aligustre. A esto se le llama en el lenguaje de los cómicos «meterse en un jardín»». Cfr. R. SÁNCHEZ FERLOSIO, *Las semanas del jardín*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 13. Los fragmentos digresivos respecto al hilo central aparecen o bien en nota a pie de página o bien enmarcados entre paréntesis que pueden ocupar dos y hasta tres páginas. Por ejemplo, el parágrafo [4] encierra una de estas extensas digresiones fortuitas, que surgen al hilo del pensamiento: «Pero no es a una revisión del juicio de valor (...) a lo que me ha llevado hoy la rememoración de la película *Revuelta en Haití*, que vi en los tiempos en que aún iba al cine. (*Ir al cine*, como una acción muy caracterizada...». Aquí comienza la digresión, que se prolonga tres páginas más; el paréntesis culmina volviendo al tema principal. Cfr. ibídem, pp. 18-21.

385. En la nota que antecede a los cuatro ensayos de este libro se nos da una pista respecto a la manera en que se va a desarrollar el discurso: los cuatro 'nudos temáticos' «presentan argumentos y relatos diversos, datos e intuiciones que hacen del azar, la contigüidad, el enfoque interdisciplinario un juego de pasajes móviles y abiertos». Cfr. S. GONZÁLEZ RODRIGUEZ, *El centauro en el paisaje*, Barcelona, Anagrama, 1992, pp. 11-12. Efectivamente, cada ensayo es un conjunto de fragmentos en el que cada uno actúa como desarrollo de las ideas que estaban implícitas en el anterior. Por ejemplo, en el primer ensayo, titulado «La ciudad y la escritura», el primer fragmento habla de la ciudad como «templo de la catástrofe», sólo contrarrestable como «caligrafía en el aire»; esta idea sugiere el tema de la escritura automática, al que se dedica el siguiente fragmento; de éste deriva, a su vez, la leyenda de las manos autónomas como motivo de la literatura fantástica; el siguiente fragmento se acerca a los grupos y sectas violentas que se llaman la Mano Negra... y así sucesivamente. En esta sucesión, el hilo argumental desaparece y sólo al final del ensayo puede ser deducido por el lector a partir de los argumentos implícitos en cada uno de los heterogéneos fragmentos.

386. Cfr. J. TERRASSE, «Sur Montaigne et «Les Coches»», en *Rhétorique de l'essai littéraire*, cit., pp. 14-15. Según P. Villey, los *Ensayos* de Montaigne tuvieron mucho éxito en la primera mitad del siglo XVII por su irregularidad, por sus digresiones, a pesar de que los lectores seguían con gran dificultad los caprichos de su marcha. Cfr. P. VILLEY, *Montaigne devant la posterité*, París, Boivin et Cie, 1935, p. 77, cit. por J. TERRASSE, ibídem, p. 15.

de Retórica se le asociaba: distraer al lector de un tema demasiado árido y hacer brillar al orador en sus dotes para narrar anécdotas o describir lugares y personas ajenas al tema central [387]; tampoco es, como en el diálogo humanístico, una técnica para dar variedad y para sostener la ficción de que el texto escrito es un reflejo directo de una conversación real. La digresión en el ensayo no es un procedimiento ni un recurso literario, sino que es una consecuencia espontánea de la transcripción del fluir más o menos discontinuo del pensamiento en la conciencia del ensayista; este se detiene a menudo en los aledaños que surgen en el camino de su argumentación [388]. Si entendemos la digresión de una manera tan amplia como propone B. Mortara Garavelli a partir de la teoría retórica, podemos articular los dos aspectos contradictorios del problema de la forma/estructura del ensayo: su fragmentarismo o su tendencia digresiva, por un lado, y su unidad de sentido, por otro. Montaigne ya explicó esta estrategia textual:

> Este relleno está algo fuera del tema. Extravíome, mas antes por licencia que por despiste. Mis fantasías se siguen, mas a veces de lejos, y se miran, mas con mirada oblicua. He echado un vistazo a un diálogo de Platón dividido en una fantástica mezcolanza, una parte dedicada al amor y otra a la retórica. No les tienen miedo a esos cambios y tienen una gracia extraordinaria para dejarse arrastrar así por el viento, para parecerlo. Los nombres de mis capítulos no siempre abarcan la materia; a menudo la esbozan sólo con alguna marca [...]. Me gusta el andar poético, a saltos y zancadas. Es un arte, como dice Platón, ligero, cambiante, divino. Hay obras de Plutarco en las que olvida el tema, en las que el tema de su argumento no se halla más que por accidente, ahogado como está por materia extraña: ved su andar en *El Demonio de Sócrates*. ¡Oh, Dios, cuánta belleza tienen esas alegres escapadas y esa variación, y tanta más cuanto más descuidadas y fortuitas parecen! Es *el lector poco diligente quien pierde el tema, no yo;* siempre habrá en algún rincón una palabra que no dejará de ser bastante, aunque esté apretada. Yo voy cambiando indiscreta y tumultuosamente. Mi estilo y mi mente vagabundean

387. Cfr. H. LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, §§ 340-342. La función ornamental de la *digressio* es subrayada por R. Barthes: «es un operador del espectáculo, suerte de sello, de firma del «lenguaje soberano»». Cfr. R. BARTHES, *La Antigua Retórica*, cit., p. 66.

388. En este sentido, hay que subrayar que las notas que aparecen a pie de página en un ensayo no son nunca notas de información erudita, sino que suelen ser digresiones, es decir, la prolongación de las sugerencias, asociaciones, pensamientos que algunas ideas de la argumentación principal han depertado en el escritor. Las notas, por tanto, suelen aportar información adicional, innecesaria, en principio, para la comprensión general del asunto, pero de la que el ensayista prefiere no prescindir. Un ejemplo llevado al paroxismo es el del ensayo de Thomas de Quincey titulado «Los oráculos paganos», en el que abundan las digresiones a pie de página; destaca, sobre todo, la nota 10, que se prolonga, como un sistema de cajas chinas, en otras tantas notas internas numeradas con letras hasta ocupar cuatro páginas. Cfr. TH. DE QUINCEY, «Los oráculos paganos», en *Los últimos días de Enmanuel Kant y otros escritos*, ed. cit., pp. 170-239.

389. M. DE MONTAIGNE, *Ensayos*, *III*, 9, pp. 254-255. (El subrayado es nuestro).

igual. Se ha de tener cierta locura si no se quiere tener más necedad, dicen los preceptos de nuestros maestros y aún más sus ejemplos» [389].

La misma explicación da Miguel de Unamuno para caracterizar su escritura vivípara «a lo que salga»:

> ... me he lanzado a ejercitarme en el procedimiento vivíparo, y me pongo a escribir, como ahora he hecho, a lo que salga, *aunque guiado, ¡claro está!, por una idea inicial, de la que habrán de irse desarrollando las sucesivas* [390].

Una explicación bastante acertada a este respecto es la dada por R. Bensmaïa a propósito de los *Essais* de Montaigne. A partir de dos fragmentos del ensayo «De la vanidad» del libro III [391], donde el ensayista francés apunta algunos datos sobre su estrategia textual, la profesora Bensmaïa deduce que lo que puede parecer una falta total de orden es de hecho una *exigencia* característica de la escritura ensayística. La alusión a Platón y a Plutarco sirve a Montaigne para subrayar que la forma de su texto es la del diálogo abierto y que sus temas son producidos sólo *incidentalmente*. La unidad de la obra es oblicua: Montaigne sabe que el lector atento, aunque a menudo se extravíe, puede leer entre líneas y comprender que hay una idea sumergida en la estructura del texto («El atento lector pierde el tema, no yo») [392]. Pero dicha unidad no procede, según Bensmaïa, ni de un único significado profundo (como han deducido algunos críticos de Montaigne, que han buscado un significado monológico o una unidad de contenido), ni de la identidad psicológica del autor, ni del estilo, sino de lo que Montaigne llama *«mot bastant»* o «palabra suficiente», asociada con lo que G. Deleuze ha denominado «dark precursor» o «differentiator». Esta palabra permite que el ensayo funcione como totalidad; es un elemento paradójico del que todo puede surgir, pero cuyo contenido nunca puede

390. Cfr. M. DE UNAMUNO, «A lo que salga», en *Obras Completas. I. Paisajes y ensayos*, cit., p. 1197. Como dice R. Gullón, «escribir un ensayo 'a lo que salga' –como Unamuno hacía– no quiere decir que será S. Antón si barbudo y la Purísima Concepción si imberbe; significa, simplemente, que en este género el margen concedido a la divagación y al capricho es mayor que en cualquier otro». Cfr. R. GULLÓN, «España, 1962. El ensayo como género literario», cit., p. 59.

391. Además del fragmento ya citado, el otro texto de Montaigne que da pie a la reflexión de la profesora Bensmaïa es el siguiente: «[...] El poeta, dice Platón, sentado en el trípode de las musas, arroja con furia todo cuanto se le viene a la boca, como el caño de una fuente, sin rumiarlo ni sopesarlo y escáparsele cosas de distinto color, de contraria sustancia y con curso interrumpido. Él mismo es todo poesía, así como la vieja teología, dicen los sabios y la primera filosofía. Es el lenguaje originario de los dioses.

Entiendo que la materia se distingue a sí misma. Muestra bastante dónde cambia, dónde concluye, dónde empieza, dónde vuelve a tomarse, sin entrelazarla con palabras de unión ni de sutura introducidas para ayuda de los oídos débiles e indolentes, y sin glosarme a mí mismo». Cfr. MONTAIGNE, *Ensayos. III*, 9, p. 255.

392. Cfr. R. BENSMAIA, «The logic of the *sufficient word* in the Montaignian Essay», en *The Barthes Effect. The Essay as reflective text*, cit., pp. 6-7.

ser conocido de antemano, de ahí que sus potencialidades sólo puedan ser desplegadas por medio de ciertas *estrategias literarias* a través de las cuales los fragmentos aparezcan juntos en un montaje [393].

Otra teoría para explicar la articulación de fragmentos en una *forma/estructura* es la de J. Terrasse, que subraya la necesidad de buscar una lógica del sentido. Analiza el ensayo de Montaigne titulado «De los coches»: se trata de una diatriba contra el colonialismo, pero el tema no está explícito; el orden no es continuado, pero no por ello es ilógico; contradice los principios de exposición de la *dispositio* retórica, pues las *partes orationis* tienen un contenido diferente al estipulado por la tratadística clásica; aparecen seis proposiciones, lo cual amenaza la unidad del pensamiento, etc. Sin embargo, este ensayo, a pesar de los problemas mencionados, tiene una forma; para explicarla, J. Terrase acude a la idea de estructura *cubista* o plana, provista de *transiciones* y sin jerarquías entre las ideas principales y las secundarias. Montaigne integra los diversos elementos según una *lógica del sentido*, que da al texto una coherencia *virtual*, es decir, es el lector el que la define, la concierta con el autor. En conclusión, según Terrasse, «la retórica del ensayo difiere de la antigua en que no tiende a disimular los desplazamientos de un pensamiento auténtico a pesar de ser discontinuo. Lejos de camuflar las rupturas, las reproduce fielmente» [394].

Por otro lado, A. Tournon, considera que el orden de cada ensayo de Montaigne hay que estudiarlo a partir de un sistema de relaciones que admita las sucesiones arbitrarias pero que no impida la coherencia. Se basa en el ensayo que trata sobre el arte de conversar (III, 8), donde el ensayista francés señala que el orden verdadero es el que está asegurado por el entendimiento del interlocutor; los asuntos no tienen por qué encadenarse en series continuas, sino que basta con que cada uno sea pertinente y oportuno para que el orden sea respetado; inversamente, basta que un texto incluya un asunto inapropiado al tema para que se juzgue como desordenado. Resulta así que se pueden suceder espontáneamente diversos asuntos respecto a una misma materia, que no se pierde de vista, como apunta en el ensayo ya citado sobre la vanidad (III, 9) [395].

Esta tendencia a la digresión ha sido explicada por R. Senabre respecto a los ensayos de Ortega y Gasset como una técnica de composición derivada del 'dramatismo' esencial que, según el filósofo español, subyace a todo problema o cuestión intelectual. Así, enunciado el tema desde el principio, el autor no se

393. Cfr. ibidem, pp. 8-11.

394. Cfr. J. TERRASSE, «Montaigne et «Des Coches»», en *Rhetorique de l'essai littéraire*, cit., pp. 19-26. La crítica especializada está, por lo general, dividida respecto al problema del orden de los ensayos de Montaigne. Según J. Terrasse, es Jasinski el primero que descubre la existencia de una unidad estructural en los *Essais*; según su explicación, el desorden es un procedimiento que busca la persuasión del lector. Frente a esta postura, J. Y. Pouilloux se revela contra toda tentativa de descubrir un orden y afirma que «Montaigne no da ningún orden a su discurso; analiza los órdenes y desórdenes del discurso común». Cfr. J. TERRASSE, ibidem, pp. 16-18.

395. Cfr. A. TOURNON, «Orden irregular en los ensayos», cit., p. 105 y ss., y 129 y ss.

encamina recto a él, sino que va incidiendo en consideraciones sobre sus aspectos parciales, ante a las que se detiene para mostrar momentáneamente las múltiples sugerencias y facetas susceptibles de ulterior desarrollo, para seguir después su interrumpida marcha hacia el problema vertebral. Con esta técnica, que somete al lector a una permanente tensión, se pretende expresar «el esfuerzo interno que la inmersión en todo problema conlleva». Pero además, sirve al autor para subrayar su antidogmatismo y su espíritu incitador (se trata de estructuras abiertas, donde los temas quedan a veces simplemente enunciados para que el lector los prosiga por su cuenta) [396].

Todas estas interpretaciones, entre otras posibles, son acertadas cada una desde sus propias premisas, para entender y explicar los problemas anejos a la forma y a la organización de las partes de unos textos ensayísticos tan complejos en este aspecto como son los de Ortega o Montaigne. Nos hemos centrado en ellos porque acaso sean de los que más controversias han ocasionado en este sentido y porque las explicaciones dadas a su propósito pueden servir para describir las peculiaridades formales de otros textos ensayísticos. Se trata de un tipo de ensayos que, como los de Unamuno o Bergamín, en el ámbito hispánico, tienen un marcado talante personalista, lo cual condiciona la estructuración textual: la espontaneidad y aparente desorden de los diversos fragmentos facilita la inserción del pensamiento en el tiempo y el lector puede captar, o hacerse la ilusión de captar, el fluir instantaneo de las ideas.

Sin embargo, y como fácilmente se puede suponer, no todos los textos que se orientan según los principios generales de la clase de textos que llamamos ensayo son tan libres en su estructura o forma como los de Montaigne o Unamuno. Como se sabe, los hay que incluso están lo suficientemente estructurados como para indicar el orden que van a seguir en el desarrollo de las ideas: nos referimos a la técnica ya comentada de la división o anuncio de los puntos que se van a debatir y su orden de aparición. Este mecanismo, más frecuente de lo que cabría esperar, lo encontramos, por ejemplo, en dos de los ensayos estudiados en el capítulo anterior, «Lo indecente y lo enfermo en el arte», de Robert Musil [397] y «Aproximación a la tauroética», de Fernando Savater [398]. Según Perelman y O.-Tyteca, la división

396. Cfr. R. SENABRE, *Lengua y estilo en Ortega y Gasset*, cit., pp. 267-273.

397. Recordemos que el parágrafo [4] plantea las tres posibilidades por las que el autor considera que lo indecente y lo enfermo pueden constituir materia artística; las tres afirmaciones permiten que la argumentación ulterior se desarrolle en una determinada dirección. Cfr. R. MUSIL, «Lo indecente y lo enfermo en el arte», cit., p. 15.

398. En el parágrafo que actúa como transición entre el exordio y la argumentación leemos: «Será preciso por tanto distinguir entre los diferentes aspectos de la cuestión, pues nada repele más a la reflexión ética que igualar lo moralmente indebido con lo socialmente chocante. A nuestro inquisidor le responderemos en dos etapas: primero, sobre si pueden condenarse las corridas de toros; después, sobre si tal ritual espectacular puede ser tenido por bárbaro y recusado como tal». Cfr. F. SAVATER, «Aproximación a la tauroética», cit., p. 155. Esta división es la base de organización de la argumentación ulterior en dos grandes bloques.

tiene la ventaja de «crear a partir del momento en que se la expone y aun cuando no corresponde a ningún orden exterior al discurso, un esquema de referencia. La prueba está en que toda infracción a la división parecerá que es una infracción al orden admitido y el orador deberá justificarla» [399]. La presencia en el texto ensayístico de menciones respecto a la división de la materia impone cierta organización al pensamiento, que queda así compartimentado, o al menos, encauzado en unas direcciones determinadas, que son las que van a configurar la argumentación en su globalidad. De manera parecida se puede explicar la presencia en algunos ensayos de *intertítulos* (por ejemplo, aparecen en muchos de los ensayos de Francisco Ayala, como el ya citado «El intelectual y los medios audiovisuales», y también en los ensayos de Pedro Salinas reunidos en *El Defensor*). Según G. Genette, el intertítulo es un breve título nominal dado a una sección, parte, capítulo, parágrafo dentro de un texto unitario [400]. En el texto ensayístico, dichos intertítulos distribuyen en compartimentos el fluir espontáneo del pensamiento, organizándolo en fragmentos autónomos con unidad de sentido. Según Genette, a veces sirven para dar una impresión de rigor, de ilusoria cientificidad [401]. Efectivamente, este efecto se produce en el receptor, pero los intertítulos son también un índice de la intención del ensayista de marcar o señalar claramente los distintos pasos que sigue su argumentación (como es el caso del citado ensayo de F. Ayala); otras veces responden a un deseo de integrar en un todo más o menos coherente cada fragmento textual, incluso los más apartados de la línea argumentativa central; éstos mantienen su autonomía, preservada por el intertítulo, a la vez que cumplen una función en el sentido general del texto en su globalidad (este es el caso de los ensayos de P. Salinas).

En definitiva, se puede afirmar que cualquier ensayo posee una estructuración interna que articula los diferentes fragmentos en función del pensar del escritor, que puede ser más o menos espontáneo o más o menos sistemático. Habrá, por tanto, ensayos muy organizados formalmente y otros que, por estar marcados por la subjetividad y la imprevisibilidad del pensamiento, darán lugar a formas aparentemente más desorganizadas. Pero en todo caso, siempre habrá un hilo argumentativo que dé coherencia a las ideas. Esto es así porque el autor de ensayos no es nunca un ente pasivo que refleja la inestabilidad y la confusión del mundo del que es testigo, como pueden hacer pensar quienes identifican el fluir del discurso ensayístico directamente con la vida; el ensayista obedece a una lógica interna, a un modo de pensar coherente, pues, incluso para Montaigne, redactar sus ensayos supuso un modo de canalizar el flujo caprichoso de sus fantasías para que el pensamiento no se disipase [402]. Por tanto, lo que hay que admitir es que el ensayo como clase de

399. Cfr. CH. PERELMAN y L. OLBRECHTS-TYTECA, *Tratado de la argumentación*, cit., p. 760.

400. Cfr. G. GENETTE, *Seuils*, cit., p. 272.

401. Cfr. ibídem, p. 287.

402. Dice: «Para formar mi fantasía a que incluso sueñe con orden y proyecto, y salvarla de perderse y desbarrar en el viento, no hay como dar cuerpo y anotar tantos menudos pensamientos como se

textos orienta la producción de obras con una forma/estructura que, por muy arbitraria que parezca en algunos casos, puede ser descrita. Para ello hay que modificar el concepto estático o exterior de estructura (tal como ha sido interpretada por una parte de la tratadística retórica en lo concerniente a la *dispositio*) y acercarse a la noción poética de forma, entendida como un proceso dinámico de organización interna del texto, como una estructuración más o menos abierta y más o menos imprevisible. En este sentido hay que tener en cuenta la actitud peculiar del autor de ensayos, que adecúa el orden discursivo, no a un plan externo de presentación de las ideas, sino a la evolución de su propio pensamiento. Y éste, por muy disperso que pueda llegar a ser en algunos casos concretos, siempre está regido por un movimiento central que articula los distintos fragmentos y partes: el hilo de la argumentación que justifica su idea, tesis, opinión o postura respecto a cualquier asunto. Hay, por tanto, una preocupación por encauzar el pensamiento en la dirección propicia, aun a través de un caminar errático o zigzagueante.

Desde un punto de vista lingüístico-textual, este proceso se puede explicar fácilmente a partir de la teoría de las macroestructuras. Como ya dijimos, la macroestructura subyacente de un texto tiene una dimensión esencialmente semántica, cuyo nucleo es el llamado tópico textual, que es esa estructura semántica central a partir de la cual se organiza macrocomposicionalmente el texto como globalidad [403]. Esta noción ha sido interpretada por U. Eco desde la semiótica como un instrumento metatextual o «hipótesis que depende de la iniciativa del lector, quien la formula, de un modo un poco rudimentario, en forma de pregunta, ('¿de qué diablos se habla?'), que se traduce como propuesta de un título tentativo ('probablemente se habla de esto')». Es por tanto, un fenómeno pragmático exclusivo del área del receptor, quien, sobre la base del *tópico textual*, establece un nivel decoherencia interpretativa llamado *isotopía*, que es un fenómeno semántico [404]. Sin embargo, cuando Montaigne señala que es el lector quien pierde el tema, no él, está aludiendo implícitamente al tópico o germen que, desde la perspectiva sintética del emisor, hace surgir el texto, mientras que sitúa en la perspectiva analítica del receptor los posibles problemas que puedan surgir para reducir el texto a su tópico básico. Se trata, por tanto, de una categoría a la vez semántica y pragmática, que ha de tenerse en cuenta tanto en el ámbito del emisor como en el del receptor [405].

---

le ocurren. Escucho mis sueños porque he de registrarlos. Cfr. M. DE MONTAIGNE, *Ensayos. II*, 18, p. 417.

403. Cfr. T. A VAN DIJK, «Macroestructuras», en *Texto y contexto*, cit., p. 197 y ss. y T. ALBALADEJO y A. GARCÍA BERRIO, «Estructura composicional. Macroestructuras», cit., p. 135 y ss.

404. Cfr. U. ECO, *Lector in Fabula*, cit., pp. 125-144.

405. Para la lingüística del texto, la organización de la información semántica en la macroestructura es una función cognitiva relacionada con la memoria y su capacidad procesadora de datos. La macroestructura se relaciona con la microestructura mediante series de proyecciones semánticas, que tienen dos direcciones: desde una perspectiva sintética, el emisor desarrolla o construye información a través de macrooperaciones y macrorreglas; por su parte, el receptor, desde una perspectiva analítica, reduce información también mediante las correspondientes macrooperaciones y macrorreglas. Cfr. T. A. VAN

El ensayista siempre tiene una idea motora que dirige su argumentación, aunque conceda un amplio margen a la divagación; como cualquier otro texto, el ensayo posee un tema o *tópico* central, del que dependen otros temas parciales. La organización macroestructural del conjunto de tópicos relacionados con el tópico central depende del tipo de texto [406]. Creemos que en el texto ensayístico, esta organización semántica de la macroestructura se puede definir como el resultado de la combinación del libre fluir del pensamiento del emisor, por un lado, con la dirección marcada por la línea argumentativa básica, por otro. Por ejemplo, en los textos seleccionados en el apartado anterior se puede establecer fácilmente la línea argumentativa sustentada por el tópico central. En el ensayo de F. Savater «Aproximación a la tauroética» se quiere probar que las corridas de toros no son ni bárbaras ni inmorales en la sociedad contemporánea siempre que estén reguladas por una cierta ética. Este tema básico rige el encadenamiento de los distintos fragmentos (argumentos, comentarios, anécdotas, explicaciones, cavilaciones marginales, etc.) para dar lugar a una forma/estructura que guarda la coherencia semántica mediante la articulación de los tópicos adyacentes en tres partes: formulación de las dos cuestiones sobre la moralidad de las corridas de toros, refutación argumentada y propuesta personal. Igualmente, en el ensayo de R. Sánchez Ferlosio «La objeción de honor» se quiere probar que la actual concepción de la objeción de honor es una subversión del tradicional código del vasallaje. Este tópico básico dirige el desarrollo de la argumentación que organiza una forma/estructura también en tres bloques temáticos conectados entre sí por vínculos de coherencia semántica: presentación general del problema de la objeción, propuesta personal sobre la necesidad de restituir el antiguo concepto del honor guerrero y análisis argumentado de las alteraciones que dicho concepto ha sufrido en el mundo contemporáneo. Por su parte, en el ensayo de J. Ortega y Gasset se quiere probar que Salomé es una deformación de la esencia de la feminidad; este tópico central dirige la línea argumentativa, dando lugar a una forma/estructura de dos partes básicas: la presentación del asunto y la justificación argumentada.

Hemos citado sólo tres ejemplos por no extendernos demasiado, pero en todos los ensayos se puede establecer una forma/estructura, que dependerá de la manera en que los distintos fragmentos se articulan en función de de la coherencia semántica argumentativa impuesta por el tópico central. En todo caso, se tratará siempre de una configuración semántica muy flexible: el tópico o tema básico de la macroestructura será el que rija la dirección de la justificación argumentada, mientras que los tópicos adyacentes dependerán, unas veces, de dicho tópico principal, manteniendo con él relaciones de subordinación, paralelismo, contraste, etc., y otras, de la espontaneidad del pensamiento del emisor, que se podrá desviar, si lo desea, en consideraciones marginales y meditaciones imprevistas. Es muy importante subra-

DIJK, *Texto y contexto*, cit., 213 y ss. y *Estructuras y funciones del discurso*, cit., p. 47 y ss. Véase también T. ALBALADEJO y A. GARCÍA BERRIO, ibidem, pp. 147-150.

406. Cfr. T. A. VAN DIJK, *Texto y contexto*, cit., p. 226 y ss.

yar la presencia del emisor como un elemento semántico de la macroestructura, puesto que actúa como mediador ante el lector: éste va a recibir un texto en el que los diversos fragmentos no siempre van a mantener relaciones lógicas y retóricas, sino que, a veces, van a aparecer arbitraria o caprichosamente, en función del zigzagueo del pensamiento del autor, que tiene un papel especialmente relevante en la macroestructura. Por este segundo tipo de relaciones accidentales y más o menos arbitrarias que a veces surgen entre los fragmentos se ha dicho que el texto ensayístico es discontinuo y fragmentario y que carece de forma. Sin embargo, no se puede confundir *orden* con *coherencia semántica*. En el ensayo sólo se puede hablar de cierto *orden* en cuanto a la disposición macroestructural que imponen las categorías de la superestructura argumentativa, problema que analizaremos en el apartado siguiente. En este momento, lo que estamos defendiendo es la necesidad de describir una forma/estructura para el texto ensayístico, forma que habrá de ser definida desde la coherencia semántica interna, no desde la sucesión reglada por ningún tipo de orden lógico. De ahí propuestas como las que hemos apuntado antes: según J. Terrase, la forma del ensayo depende de un sistema de relaciones que admita la discontinuidad, de manera que, en última instancia, todos los fragmentos guardan una lógica del *sentido* o coherencia virtual definida por el lector; R. Bensmaïa sugiere que la unidad del texto viene dada por la presencia de una palabra *suficiente* (noción que, desde una perspectiva más simplista, puede ser interpretada como una versión de las llamadas palabras *claves* que forman una isotopía semántica [407]). En ambos casos se subraya la importancia de la coherencia textual, más allá de lafragmentación del pensamiento; esto es así porque el principio de comunicabilidad efectiva impone ciertas limitaciones a la libertad dispositiva, que ha de someterse a las exigencias textuales de coherencia y sentido [408].

En definitiva, desde nuestro punto de vista, la manera de describir la forma/estructura del texto ensayístico no parte de ningún tipo de esquema de ordenación externo, puesto que predomina la asistematicidad, sino de la coherencia semántica que el emisor establezca entre los fragmentos heterogéneos, coherencia que va a depender de la línea argumentativa sustentada por el tópico central. Éste da lugar a una macroestructura en la que la información básica no se desarrolla según una sucesión lógica del pensamiento, sino concediendo un amplio margen a la divagación, por tanto, a la digresión y a la fragmentación en tópicos diversos. La forma/estructura del texto ensayístico estará determinada por ambas condiciones macroestructurales.

407. Para A. J. Greimas y J. Courtés, una *isotopía semántica* es un conjunto de categorías semánticas recurrentes «que posibilita la lectura uniforme del discurso, tal como resulta de las lecturas parciales de los enunciados que lo constituyen, guiando la solución de sus ambigüedades por la búsqueda de una lectura única». Por tanto, la isotopía configura una línea de conexión semántica, que se traduce en un proyecto de lectura Cfr. A. J. Greimás y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, cit., p. 230. Véase también A. J. Greimás, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1973, p. 222.

408. Cfr. A. J. Greimas, ibídem, p. 106 y ss.

III.2.2.2. El *ordo* de las categorías superestructurales

La segunda cuestión que queremos plantear respecto a la organización sintáctico-semántica del texto ensayístico tiene que ver con el problema del orden que, en el ámbito de la macroestructura del texto, impone la superestructura argumentativa. Si hasta aquí hemos hablado de la forma/estructura de los textos concretos como organización interna y dinámica de las partes o fragmentos en un todo cuya coherencia es básicamente semántica, ahora vamos a tratar el problema de que en toda obra subyace de forma latente una metaestructura o codigo más amplio de signos potenciales. Esta concepción especializada de la metaestructura, tal como la presentamos al principio de este capítulo, se puede aproximar al concepto de superestructura que estamos manejando en este trabajo. Se trata de definir una noción teórica que se halle al margen del ámbito de lo empírico y, por tanto, resulte útil para establecer generalizaciones a partir de la comparación de unidades textuales semejantes. En este sentido, la superestructura es, como se recordará, «un tipo de esquema abstracto que establece el orden global de un texto y que se compone de una serie de categorías, cuyas posibilidades de combinación se basan en reglas convencionales» [409]. Nuestra propuesta es entender la superestructura como una metaestructura teórica, de carácter abstracto, desde la que se pueden establecer generalizaciones; así entendidas, las superestructuras (narrativas, argumentativas...) rigen el orden teórico, ideal de las secciones o categorías sintáctico-semánticas de las macroestructuras de los textos concretos; en este sentido, son un concepto abstracto que sirve para relacionar los textos y clasificarlos en clases.

Desde esta perspectiva, y como ya dijimos, las clases de textos del género argumentativo se caracterizan por compartir el rasgo genérico de la *argumentación*, el cual se manifiesta en la macrocomposición textual de las obras concretas a través de la superestructura u organización sintáctico-semántica de las partes del texto. La superestructura es una metaestructura generalizable y predecible para todos los textos que se orienten bajo las normas del género argumentativo. Por tanto, todos ellos estarán organizados según las categorías mínimas de la superestructura argumentativa: tesis y legitimación, ampliables a cuatro según la tradición retórica clásica, exordio, narración/exposición, argumentación, epílogo. En el ensayo, estas categorías, sobre todo la segunda y la tercera, condicionarán el desarrollo del pensamiento, encauzándolo en una dirección determinada, y contribuirán a establecer cierta organización sintáctica del texto en una serie de partes fundamentales. De ahí que, aun en los ensayos aparentemente más desordenados, siempre será posible determinar al menos las categorías superestructurales básicas que organizan sintácticamente el contenido, o sea, la presentación del asunto y la reflexión argumentada.

El material semántico-extensional recibe, en la *inventio*, una pre-organizacion en las secciones semántico-intensionales de la superestructura argumentativa.

---

409. Cfr. T. A. VAN DIJK, *La ciencia del texto*, cit., p. 144.

Cuando se produce la intensionalización, dichas categorías o secciones textuales constituyen la base fundamental de la organización macroestructural-dispositiva de dicho material semántico. Según la tratadística retórica clásica, dichas unidades temáticas estaban perfectamente organizadas en virtud de un *ordo* u orden macroestructural. En general, había dos formas de ordenar sintácticamente las categorías de la superestructura argumentativa: según el *ordo naturalis*, que es «el orden que nos da la naturaleza o que consideramos normalmente como dado por la naturaleza», y según el *ordo artificialis*, que «consiste en apartarse (...) del *ordo naturalis* en presencia de circunstancias especiales» [410]. Desde esta concepción del orden, en algunos manuales de retórica se consideraba que las categorías de la superestructura argumentativa estaban sujetas al *ordo naturalis* cuando se sucedían conforme a la serie composicional establecida por el *arte* para el discurso clásico (o sea, *exordium, narratio, argumentatio* y *peroratio*), por lo que cualquier desviación de esta sucesión canónica se estimaba como *ordo artificialis* [411]. Estos dos *ordines* se corresponderían con los dos niveles de la macroestructura textual: el sintáctico de base para el *ordo naturalis*, que significaría que las *partes orationis* o categorías de la superestructura argumentativa se disponen según la ordenación canónica establecida por el *ars*; y el sintáctico de transformación para el *ordo artificialis*, que implica que tal orden puede sufrir algún tipo de alteración sintáctica en condiciones determinadas.

En el marco de la Lingüística textual, la organización sintáctica de las partes de la superestructura argumentativa es resultado de la intervención de dos tipos de reglas: las *reglas de formación*, que responden a las operaciones de *inventio* y de una parte de la *dispositio*, y las *reglas de transformación*, que son las específicas de la *dispositio*. En este contexto, el profesor A. García Berrio ha distinguido, en el bloque de las reglas de transformación, entre *reglas obligatorias*, que son las que perpetúan el *ordo naturalis* en el dominio sintáctico-semántico de base, y las *reglas optativas*, que son las que reorganización la macroestructura inventiva dando lugar al *ordo artificialis* [412]. La variabilidad sintáctico-dispositiva en el proceso de elaboración macrocomposicional estará en función del comportamiento estético e individual del escritor, que puede elegir entre diversas opciones a la hora de estructurar su texto. Según A.

410. Cfr. H. LAUSBERG, *Manual de Retórica literaria*, cit., § 448 y § 452 respectivamente.

411. Así lo interpreta Sulpicio Víctor en sus *Institutiones Oratoriae*, 14, o Marciano Capella en su *Liber de arte rhetorica*, 30, 506. Cfr. C. HALM (ed.), *Rhetores Latini Minores*, cit., p. 320 y pp. 471-472 respectivamente. A este respecto, y tal como señalara R. Barthes, resulta paradójico que en la tratadística retórica se llamara *naturalis* al orden que procedía de la preceptiva o *ars*, o sea, de la convención cultural, pues eso quería decir que el *ordo artificialis*, el que se alejaba de la sucesión canónica, era precisamente el orden espontáneo, contingente, natural. Cfr. R. BARTHES, *La antigua retórica*, cit., p. 70. Esta misma idea ya había sido captada por el anónimo autor de la *Rhetorica ad Herennium*, que llama *ordo artificiosus* a la organización canónica de las partes del discurso, por corresponder precisamente a una organización no natural, sino derivada de la preceptiva; como consecuencia, señala que debería llamarse de otra manera cualquier otro tipo de desviación de esa serie (*Rhet. ad Her.*, III, 9-10).

412. Cfr. A. GARCÍA BERRIO, «Lingüística, Literariedad/poeticidad...», cit., pp. 155.

García Berrio, en el discurso artístico-literario, «tanto las respectivas reglas macrotextuales de formación como sus expansiones en reglas macrotextuales de transformación obligatoria son ya, en principio, también relativamente optativas y, por tanto, afectables por la peculiaridad artística, en cuanto que parten de una opción intencional de base, con la elección y encuentro de un tema transindividualmente artístico literario/poético» [413]. La base de esta idea es que, para García Berrio, ya desde la *inventio* se puede distinguir *a priori* entre temas poético/literarios y temas no literarios y no poéticos. De ahí que F. Chico Rico afirme que mientras que en los textos literario/poéticos la libertad de variación es absoluta, pues todas las reglas son en cierto modo optativas, en «el texto retórico y, por extensión, cualquier texto no literario poseen menores libertades que un texto literario/poético en relación con sus capacidades de variabilidad sintáctico-dispositiva a lo largo del proceso de elaboración macrocomposicional» [414]. Este hecho se puede constatar en la mayoría de los ensayos que hemos elegido para ilustrar los diferentes aspectos teóricos de este trabajo.

En cuanto al problema del orden macroestructural del texto ensayístico, diremos que la superestructura argumentativa se atiene al *ordo naturalis* cuando las distintas secciones a través de las que organiza sintácticamente el contenido semántico de la macroestructura textual siguen el orden de sucesión establecido por la tradición retórica: exordio, narración, argumentación y epílogo. Este orden, sin embargo, no constituye un sistema fijo e inalterable, sino que las distintas secciones pueden sufrir transformaciones y alterar su disposición dando lugar a una variedad relativamente limitada de *ordines artificiales* [415]. Para la descripción de estos diversos *ordines* seguiremos dos criterios:

- La alteración del orden canónico de disposición.
- La presencia/ausencia de las cuatro categorías canónicas: hay que recordar que, excepto la *argumentatio*, las demás categorías no son estrictamente esenciales para la argumentación, por lo que pueden aparecer o no en la macroestructura textual.

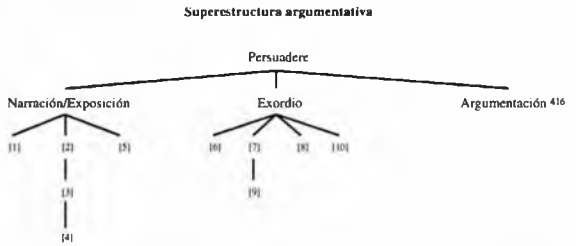
En general, en la macroestructura del ensayo predomina el *ordo naturalis*, es decir, las partes de la superestructura argumentativa se suceden según el orden

413. Cfr. ibídem, p. 156.

414. Cfr. F. Chico Rico, *Pragmática y construcción literaria*, cit., pp. 158-159.

415. Así lo entiende F. Chico Rico, quien, siguiendo las sugerencias de Sulpicio Víctor y Marciano Capella, señala que «la estructura global del texto retórico posee un *ordo naturalis* o, mejor, un orden retórico susceptible de sufrir modificaciones pertinentes en su proceso de elaboración a partir de las que se puede acceder a específicos *ordines artificiales*». Esto es así porque hay que tener en cuenta que, como subraya el mismo profesor, resulta problemático hablar de *ordo artificialis* respecto a las partes del discurso, puesto que su sucesión en la superestructura, a través de las operaciones de *intellectio* e *inventio*, se circunscribe al ámbito del macrocomponente semántico de sintáxis de base (donde primariamente se dispone el material semántico en unas unidades básicas), por tanto, sólo están sometidas a los procesos transformativos de la *dispositio* cuando intervienen las reglas de transformación del macrocomponente sintáctico. Cfr. F. Chico Rico, ibídem, p. 151.

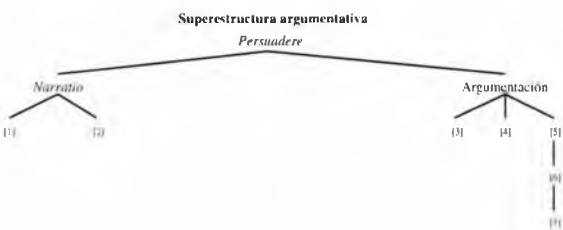
canónico establecido por el *ars*. Así, a pesar de la ya comentada libertad de que goza el ensayista a la hora de encauzar el fluir de su pensamiento, esta disposición normativizada se altera escasas veces. Uno de los pocos ejemplos que hemos encontrado en que se produce una modificación del *ordo naturalis* es el ensayo de M. de Unamuno, «Sobre el fulanismo», en el que la *narratio* aparece en la macroestructura antes que el *exordium*. Veamos un árbol que ilustre esta singular disposición:



En general, sólo es posible describir cierta variedad de *ordines artificiales* en la macroestructura sintáctica de transformación del texto ensayístico si tenemos en cuenta el otro criterio citado: el carácter optativo del exordio y la narración/exposición, y a veces, el epílogo, en la macroestructura. Como ya dijimos, el exordio era, según la tratadística retórica clásica y medieval, una categoría superestructural orientada a captar la atención y la benevolencia del receptor y a justificar los motivos e intenciones de la argumentación. Para Aristóteles, el exordio era necesario en los discursos del género epidíctico, pues servían para dar el tono general, y en los discursos del género judicial, donde su función era exponer el tema que se iba a tratar; en cambio, no los considera siempre oportunos en los discursos del género deliberativo, «dado que <en política>, se sabe de qué va a tratar el asunto y no hay necesidad de exordio» (*Retórica*, 1414b, 20-1415b, 40). No obstante, la normativa general sobre las funciones iniciales del exordio se transforman y enriquecen en el ensayo moderno, una clase de textos argumentativa que por estar emitida a través del eje visivo-estable ya no requiere una introducción especialmente apelativa. Esta es una de las razones por las que a veces el exordio no aparece en la organización superestructural argumentativa, tal como podemos observar en dos de los ensayos seleccionados: «La objeción de honor», de R. Sánchez Ferlosio y «Sobre la delicadeza del gusto y de la pasión», de D. Hume. Las razones para prescindir de esta categoría no dependen de una normativa, sino de las preferencias del escritor o

416. No desarrollamos el encadenamiento de los parágrafos de la argumentación porque es muy extenso y no disponemos del espacio suficiente.

de la economía textual. Veamos la configuración sintáctica de las categorías de la superestructura argumentativa del ensayo de D. Hume:



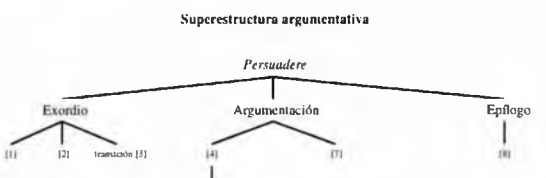
No obstante, lo más frecuente es encontrar ensayos encabezados por una introducción general, de variado contenido semántico. Según el *ordo naturalis*, esta categoría es la primera en la serie que organiza la superestructura argumentativa, y así ocurre en los ensayos seleccionados de R. Musil, Th. de Quincey, F. Savater, F. Ayala y Ortega y Gasset. Sin embargo, y por acción de las reglas de transformación optativa, puede alternar su disposición sintáctica y aparecer después de la *narratio*. Este es el caso del ensayo de Miguel de Unamuno titulado «Sobre el fulanismo», que se abre con la exposición de las condiciones marco o puntos de partida de la argumentación y sólo después se enuncian los objetivos del ensayo y se pide paciencia al lector por la complicación de las premisas de la argumentación. Se trata de una estrategia argumentativa de proyección pragmática, en la medida en que supone una manipulación consciente y una gradación y acomodación de las piezas constitutivas del proceso persuasivo. Todas las estrategias del *ordo artificialis* sirven para graduar el interés y resultan especialmente interesantes en la ficción, como, por ejemplo, para crear el suspenso policíaco. Sin embargo, en el texto argumentativo no es frecuente la alteración del orden canónico de las categorías de la superestructura, es decir, en este ámbito macroestructural predomina el *ordo naturalis*. La razón es, según F. Chico Rico, que «libra al receptor de prestar atenciones particulares a las específicas rupturas del orden lineal, para centrarse principalmente en el tratamiento del contenido semántico organizado superestructuralmente» [417].

En cuanto a la narración o exposición de las circunstancias que han dado lugar a los puntos de partida de la argumentación, puede aparecer fundida con el exordio o simplemente obviada en la estructura macrocomposicional. Lo primero sucede cuando ya en el aquél se plantean los presupuestos básicos sobre los que se va a asentar la argumentación o se valoran las posibilidades que existen de defender una

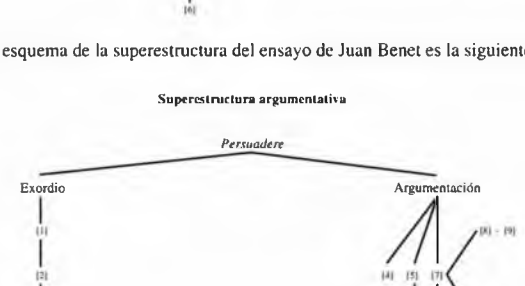
417. Cfr. F. Chico Rico, *Pragmática y construcción literaria*, cit., p. 160.

Copyrighted material

tesis. En ambos casos se plantean, aunque implícitamente, las premisas o puntos de partida de la argumentación, por lo que el autor cree que no es necesario añadir además una narración o exposición explícita de dichos puntos de partida. Este es el caso del ensayo de Fernando Savater y del ensayo de Juan Benet. Sus respectivas superestructuras argumentativas se pueden representar en un esquema; la del ensayo de F. Savater es la siguiente:

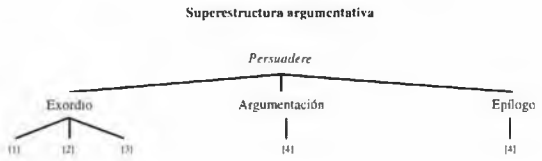


Y el esquema de la superestructura del ensayo de Juan Benet es la siguiente:

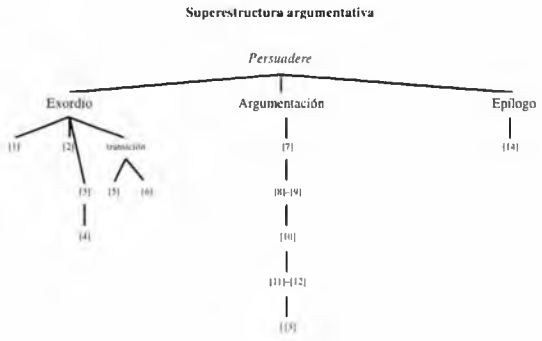


Otras veces, la narración/exposición es simplemente omitida en la macroestructura y esto ocurre cuando tanto el productor como el receptor del texto ya conocen y comparten los puntos de partida de la argumentación: por ejemplo, en el ensayo de Thomas de Quincey «Los golpes a la puerta en *Macbeth*» se da por supuesto que el receptor conoce la obra de Shakespeare objeto de la reflexión; e igualmente, en

el ensayo de Ortega y Gasset, donde se presupone que se conoce el episodio bíblico de Salomé. La organización dispositiva de las categorías de la superestructura argumentativa del ensayode Thomas de Quincey es la siguiente:

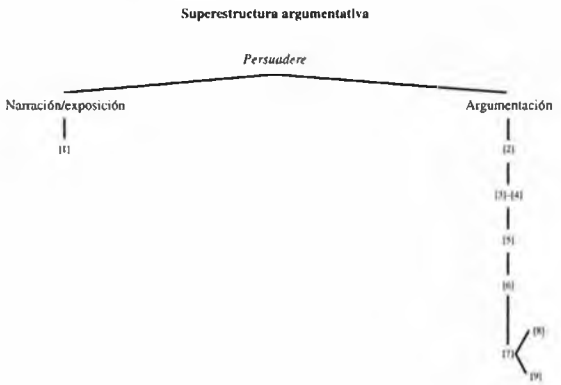


El esquema de la superestructura argumentativa del ensayo de Ortega y Gasset es el siguiente:



En relación con esta categoría superestructural, la tratadística clásica era muy variada en sus apreciaciones: mientras que en el género judicial se consideraba que la narración/exposición era casi siempre necesaria (excepto cuando la causa era breve y bastaba con una *propositio*, o cuando el relato de los hechos pudiera perjudicar la *utilitas* de la causa –Cicerón–), en el género deliberativo se estimaba que, por lo general, era innecesaria (excepto cuando versaba sobre hechos pasados que permitieran deliberar sobre el futuro –Aristóteles– o cuando permitiera mostrar mejor el orden del tema –Quintiliano–). En el género epidíctico Aristóteles y la *Rhetorica ad Herennium* la consideran ocasional, mientras que Hermógenes seña-

la que es oportuna cuando las acciones del personaje alabado o vituperado no resultan conocidas [418]. En cuanto a las *artes praedicandi* medievales y a la oratoria sagrada de los siglos XVI y XVII, se observa que la *narratio* no es una categoría superestructural autónoma propia del sermón, sino que, o bien no existe como tal, o bien aparece subordinada al exordio. La narración/exposición era, en el sermón, un tipo de exordio que servía para captar la atención y centrar al auditorio en el *thema* por medio del relato de alguna parábola o de alguna historia sobre un hecho real o probable [419]. Según lo que acabamos de decir, creemos que la narración/exposición del ensayo de Rafael Sánchez Ferlosio tiene la misma función estructural y comunicativa que tenía esta categoría en la superestructura argumentativa del sermón: es un relato sobre un hecho real que sirve como punto de partida para que el lector se centre en el tema de la argumentación. A la vez y por ser un medio para captar la atención del receptor, esta *narratio* cumple las funciones del exordio, al igual que sucedía en el sermón. La organización sintáctica de las categorías de la superestructura argumentativa de este ensayo es la siguiente:



Por último, hay que señalar que hay ensayos en los que la *argumentatio* es tan breve que la narración es la absoluta protagonista y el ensayo entonces mantiene estrechos contactos con el relato ficcional. Este es el caso de algunos ensayos de Borges o Cortázar, por ejemplo, «El enigma de Edward Fitzgerald» del prime-

418. Cfr. E. ARTAZA, *El 'ars narrandi' en el siglo XVI español*, cit., p. 120.
419. Cfr. ibídem, p. 178.
420. Cfr. J. L. BORGES, «El enigma de Edward Fitzgerald», en *Otras Inquisiciones*, ed. cit., pp. 79-82.

Copyrighted material

ro [420], o «*Una voce poco fa*» del segundo [421]., o de ensayos más extensos, como el *Viaje a Delfos*, de Carlos Trías, en el que la argumentación está enmarcada en una extensa narración [422].

La *argumentatio* es la categoría fundamental e imprescindible de la superestructura argumentativa, pues sin ella, ésta no existe como metaestructura o *forma* organizadora del contenido y partes de un texto. Por ello siempre aparece en la macroestructura del texto argumentativo, aunque las demás categorías de la superestructura se omitan o, viceversa, aunque su microestructura sea muy reducida (en el ensayo de Thomas de Quincey, la *argumentatio* se concentra en un solo parágrafo). Por tanto, un criterio para saber si un texto se puede clasificar o no bajo los principios orientadores de alguna de las clases de textos del género argumentativo, es la presencia en su macroestructura de la categoría superestructural de la *argumentatio*.

En orden de consideración, la cuarta categoría del esquema superestructural argumentativo es el epílogo. Puede contener las conclusiones de la argumentación (que también pueden aparecer implícitamente a lo largo de la propia *argumentatio*) y una peroración; ésta es un conjunto de procedimientos orientados a captar emocionalmente al receptor a través de la persuasión por el talante y la apelación a las pasiones, que solía formar parte indisoluble del epílogo, aunque ya la tratadística clásica concedía amplios márgenes para su disposición. Por ejemplo, Cirio Fortunaciano escribe: «*Peroratione in fine tantum orationis utemur? immo ubicumque materia permisserit, et plerumque in digressione principiorum aut narrationis, sed et quaestionum nonnumquam* [423]. El epílogo es una categoría superestructural necesaria y obligatoria en las clases de textos argumentativos de transmisión oral, pues en ella se resume el contenido semántico del texto con el fin de hacer recordar al receptor lo que ha escuchado. De ahí la importancia que los tratados de retórica clásicos, orientados a la construcción textual del discurso oral de carácter judicial, político o conmemorativo, y las *artes praedicandi* medievales y modernas, centradas en la configuración del sermón, concedieran a esta sección de la superestructura argumentativa. En cambio, en las clases de textos argumentativos que son comunicados a través del eje visivo-estable, como es el caso del ensayo, el epílogo puede ser a veces obviado en la macroestructura, pues el receptor tiene siempre a su disposición el contenido semántico del texto.

---

421. Cfr. J. CORTÁZAR, «*Una voce poco fa*», en *Ultimo round*, Barcelona, Debate, 1992, pp. 309-317. Entre los textos de Cortázar se encuentran casos más extremos aún, como, por ejemplo, «Turismo aconsejable», que es un ensayo en el que no hay discurso, sólo narración, aunque en presente y con constantes alusiones al interlocutor implícito, mecanismos propios del discurso, pues están al servicio de la tensión persuasiva; la argumentación está implícita en la narración. Cfr. ibídem, pp. 88-101.

422. Cfr. C. TRÍAS, *Viaje a Delfos*, cit.

423. Cfr. C. FORTUNACIANO, *Artis rhetoricae. Libri III*, en C. HALM (ed.), *Rhetores latini minores*, cit., 2, 31, 12-14, p. 120.

En definitiva, el texto ensayístico tiene una doble organización macroestructural-dispositiva: en primer lugar, la superestructura argumentativa distribuye el contenido semántico-inventivo según las categorías básicas y generales que teóricamente la pueden constituir: exordio, narración/exposición, argumentación y epílogo; de éstas, sólo la tercera es fundamental y las otras tres son optativas, aunque hay casos en los que la categoría de la narración/exposición adquiere tanta importancia que subsume en ella a la argumentación propiamente dicha. Esta organización superestructural básica, compartida por todos los textos argumentativos, es un rasgo de la clase 'ensayo' en tanto modelo de producción y recepción de textos orientado bajo los principios generales del género argumentativo. Es la responsable, en definitiva, de la dirección específicamente *argumentativa* del discurso, pues en ella se encuentra la idea motora o tópico básico que organiza el contenido semántico macroestructural. Pero, en segundo lugar, que en esta macroestructura el contenido esté organizado superestructuralmente según las cuatro categorías citadas (reducibles, en esencia, a la *argumentatio* como propuesta de un punto de vista y su justificación con pruebas) no impide que la articulación interna de dicho contendio goce de amplios márgenes de flexibilidad. La línea argumentativa regulada por el tópico central puede sufrir alteraciones en función del libre discurrir del emisor, que acomoda la dirección de la argumentación a la espontaneidad de su pensamiento; la interrupción de la lógica argumentativa interna mediante digresiones de todo tipo da la impresión global de que el texto ensayístico es una sucesión de fragmentos heterogéneos de los que es imposible obtener una forma/estructura. Pero, desde nuestro punto de vista, esta forma existe y depende de los vínculos semánticos que en la macroestructura se establezcan entre el tópico o tema central (que establece la dirección de la argumentación en un determinado sentido) y los tópicos adyacentes. Estas relaciones pueden ser más o menos lógicas o describibles, pero también pueden ser imprevisibles; esta segunda posibilidad no desvirtúa la coherencia interna de la macroestructura, pues, por muchas bifurcaciones e interrupciones que puedan encontrarse, siempre se puede descubrir el hilo subyacente de la argumentación, que encamina el discurso en una cierta dirección. Por tanto, para estudiar la organización sintáctico-dispositiva del texto ensayístico hay que combinar el motor específicamente *argumentativo* de la superestructura (categoría dependiente de la clase y, en último extremo, del género) con las libertades particulares que impone la sensibilidad y personalidad del ensayista para dar a su texto, como obra independiente, una forma/estructura peculiar: la basada en la articulación de fragmentos semánticamente heterogéneos. Sólo así es posible conciliar el hecho de que el pensamiento del ensayista se desenvuelva de forma zigzagueante y errática, dando lugar a una forma/estructura de naturaleza discontinua, con el hecho de que el lector encuentra que todo texto ensayístico le ofrece una idea, una postura, un punto de vista, un sentimiento, etc., justificado o ilustrado con argumentos.

III.2.3. *Nivel verbal-elocutivo*

> *La norma parece ser que a lo bien elaborado desde el punto de vista de la articulación del pensamiento no puede corresponder sino una límpida expresión lingüística.*
>
> (J. LOVELUCK, *El ensayo hispanoamericano y su naturaleza*)

La construcción macroestructural inventivo-dispositiva se presenta lingüísticamente a través de la llamada microestructura elocutiva o manifestación verbal del texto, que es la superficie global significante que recibe directamente el receptor. Al plano elocutivo o ámbito de la *léxis* pertenece tradicionalmente el estudio de la corrección gramatical y el estudio de la expresividad verbal o estilo de los textos literarios. La relación de la Gramática con la *elocutio* se aprecia fundamentalmente en la *compositio*, que es la estructura sintáctica oracional y, por tanto, microestructural del discurso. La *compositio* está fundada tanto en la corrección lingüística como en la elegancia y efectividad comunicativa, es decir, en ella confluyen el *ars recte dicendi* y el *ars bene dicendi* [424]. En definitiva, los términos *léxis* y *elocutio* significan tanto 'expresión lingüística en general' como 'estilo', entendiendo que las cualidades del estilo son *propias* de la expresión y se describen explícitamente de ella.

III.2.3.1. Algunas generalidades sobre la prosa ensayística

Para entender algunas de las peculiaridades más generales del estilo predominante en la prosa del ensayo como clase de textos puede resultar interesante retrotraerse a sus orígenes a finales del siglo XVI, cuando determinadas normas del sistema retórico clásico estaban aún vigentes. Una de las más importantes era la del *decorum* o adecuación del estilo al tema, a la finalidad y a los interlocutores, explícita en las dos teorizaciones básicas sobre los *genera dicendi*: 1) la latina, formulada principalmente por Cicerón y Quintiliano, plantea un sistema de tres estilos, alto, medio y bajo; se consolida en la Edad Media a través de la llamada *Rota Virgilii* [425] y goza de pleno apogeo hasta mediados del siglo XVI. Y 2) la procedente de la retórica griega tardía o bizantina, que preconiza desde los cuatro estilos propuestos por Demetrio, hasta las siete categorías que postula Hermógenes, cuyas diferentes modalidades dan lugar hasta veinte posibilidades estilísticas; estas teorías van a penetrar en Europa a través de las enseñanzas de Jorge de Trebisonda y otros maes-

424. Un excelente estudio de este aspecto elocutivo puede verse en A. SCAGLIONE, *The Classical Theory of Composition*, Chapel Hill, University of California Press, 1972.

425. Véase E. R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, cit., p. 328; E. FARAL, *Les Arts Poétiques du XIIe et XIIIe siècle*, cit., p. 86 y ss.

tros griegos, ejerciendo un importante influjo en los tratadistas de poéticas y retóricas a partir de 1570 aproximadamente [426]. Veamos ambas tradiciones brevemente.

En el mundo latino, el *estilo alto o elevado* es, según Cicerón, el más rico en palabras y el más adornado y elegante; utilizado con moderación y en el momento oportuno es el adecuado para despertar la emoción arrebatada y mover a los hombres a la acción o modificar sus ideas (*Orat.*, 97-98). El *estilo medio* es el que discurre con calma y placidez, por lo que es útil para discusiones teóricas amplias y eruditas; está ornado con toda clase de figuras y tropos (*Orat.*, 91-96). Por último, el *estilo bajo* debe ser sencillo pero no descuidado o inculto, pues aunque tiene por modelo al lenguaje normal, está más cerca de la elocuencia de lo que parece. Nos interesa detenernos un tanto en la descripción de sus características, pues habremos de tenerlo en cuentaa la hora de definir el estilo de lengua del ensayo: prescinde del ritmo y da la impresión de avanzar libremente, pero no con desorden; supone una cierta despreocupación de la forma, con miras a valorar el contenido, de ahí que se rechace todo adorno llamativo; es aconsejable hacer uso del humor, de la agudeza verbal y de las sentencias. En definitiva, se caracteriza por «un cierto descuido cuidadoso» que busca la elegancia (claridad, corrección y austeridasd ornamental) (*Orat.*, 76-90). Quintiliano destaca su valor probatorio (XII, 10, 59) y su aptitud para la didáctica (VII, 3, 3) [427]. Teniendo en cuenta estas distinciones, para Cicerón será elocuente quien sepa utilizar cada uno de estos estilos en el momento adecuado, según el *decorum*, es decir, según la finalidad que busque («preciso a la hora de probar; mediano a la hora de deleitar; vehemente a la hora de convencer», *–Orat.*, 69–), y según el género de cosas que trate («decir las cosas pequeñas con sencillez, las cosas intermedias con tono medio y las elevadas con fuerza», *–Orat.*, 101–). En cuanto a la teorización griega tardía, Hermógenes plantea siete estilos, que él llama *ideas*: *saphéneia*, claridad; *mégethos*, grandeza; *kallós*, belleza; *gorgótes*, rigor o terribilidad; *éthos*, estilo caracterizado; *alétheia*, verdad, y *deinótes*, gravedad. Estas formas o ideas son

426. La importancia de la tradición retórica griega de la época bizantina está siendo actualmente revalorizada en sus justos términos por el importantísimo influjo que ejerció entre los intelectuales europeos, dejando honda huella en los tratados de retórica y poética que se escribieron a partir del último tercio del siglo XVI. Cfr. L. López Grigera, «La retórica griega post-aristotélica en el siglo de oro», en *La retórica en la España del siglo de Oro. Teoría y práctica*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1994, pp. 69-83, y «Teorías del estilo en el siglo de oro», en ibídem, pp. 95-103.

427. Cabe añadir a estas características del estilo bajo las que E. Auerbach deduce de su empleo en la baja latinidad, sobre todo en el lenguaje eclesiástico, cuando adquiere la denominación de *sermo humilis*, a éste no correspondía sólo el uso de anécdotas, vulgarismos y términos o imágenes realistas, sino que a él pertenecen también «la proximidad e inmediatez, en el plano humano, entre el yo y el tú, que la antigüedad clásica romana no poseía, al menos en el estilo elevado. Pertenecen también a él la conciencia inmediata y la expresión continua del carácter comunitario: nosotros, todos, aquí y ahora». Según el profesor alemán, este estilo no sólo es el propio de la predicación cristiana, sino que penetró también en los escritos menos populares y más especulativos. Cfr. E. Auerbach, «Sermo humilis», en *Lenguaje literario y público en la Baja latinidad y en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1969, p. 60.

subdivididas a su vez en otras modalidades hasta sumar veinte. Cada una de ellas se considera bajo ocho aspectos: pensamiento, método, dicción, figuras de elocución, miembros e incisos, orden o composición, cadencia y ritmo [428]. Este complicado sistema respondía igualmente al concepto de *decoro*, es decir, a la adecuación del estilo al tema, a los interlocutores y a la finalidad perseguida.

Así definidas, las teorías de los estilos pueden entenderse no como teorías del estilo personal (idea sólo vigente a partir del Romanticismo), sino como sistematizaciones más o menos precisas de las que se consideran las posibilidades básicas que existen en la lengua de uso común cuando su potencialidad expresiva está determinada en el texto escrito por la adecuación a un tema, a un receptor o a una finalidad. Cada estilo se concibe como una categoría abstracta que reúne un conjunto de propiedades, no como una configuración de rasgos que hayan de ser encontrados en una obra individual. Dicho de otra manera, la teoría de los estilos puede interpretarse desde la Lingüística como una teoría de los *registros* expresivos de la lengua; registro es «cada uno de los niveles de una lengua que puede adoptar un hablante según la situación, la intención y el contexto comunicativo» [429]; aplicado al texto escrito, el registro es cada uno de los empleos que hace el hablante de los niveles de estilo existentes en el uso escrito/literario de la lengua en función de las diversas situaciones de comunicación. La noción de estilo tal como la han definido Cicerón o Hermógenes se puede aproximar *grosso modo* a la noción lingüística de *registro*, pues al igual que la elección de un registro depende de factores situacionales (como la reacción del interlocutor), la elección del estilo adecuado está condicionada por el tema y por la finalidad. Es decir, una cosa es la expresión o estilo de lengua, que está en función de factores cotextuales y contextuales, del *decoro* en definitiva, y otra diferente la expresividad o estilo de autor, que está regido por la voluntad y la iniciativa personal [430]. Este primer apartado

428. Véase el esquema que recoge L. López Grigera en «La retórica griega post-aristotélica en el siglo de oro», cit., pp. 71-72 y su comentario por extenso en «Teorías del estilo en el siglo de oro», cit., pp. 98-102.

429. Cfr. R. Cerda Maso (coord.), *Diccionario de Lingüística*, Madrid, Anaya, 1986.

430. Encontramos una definición de lo que queremos decir en B. A. Uspenski, según el cual «existen dos acepciones de estilo, en gran parte contradictorias. Por un lado, se entiende por estilo algo *común*, lo que *vincula* al fenómeno considerado con otros fenómenos; las particularidades estilísticas pueden ser comunes a cierto conjunto de textos discursivos (generalmente abierto), o a un conjunto determinado de obras pictóricas, del arte o de la cultura en su conjunto. En tal caso, se considera al estilo como una manifestación de un sistema unido, de una forma inherente situada en la base de tal o cual 'texto' (en el sentido semiótico amplio de tal término). Por otro lado, se entiende por estilo algo *particular*, y en este caso las particularidades estilísticas conciernen a la *especificidad* del texto. En este sentido especialmente se habla del estilo de cierto escritor o pintor, es decir, de un estilo individual (...)». En el primer caso, el estilo forma parte de cierto sistema básico, desde el que el investigador estudia los textos concretos, aunándolos bajo una o varias particularidades estilísticas; en el segundo caso, por el contrario, el punto de partida es el texto mismo, en el que se analizan las peculiaridades que lo singularizan. Cfr. B. A. Uspenski, «Los problemas semióticos del estilo a la luz de la lingüística», en VV. AA. *Estructuralismo y Literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972, pp. 85-86.

será un intento de establecer algunas generalidades sobre el registro o estilo de lengua predominante en el ensayo como clase de textos, para lo cual nos vamos a retrotraer a sus orígenes.

En el Renacimiento el sistema axiológico de los tres estilos es interpretado a partir de las teorizaciones clásicas, manteniéndose prácticamente en los mismos términos en que Cicerón y Quintiliano lo formularan y complementándolo con la teorización horaciana, que subrayaba el ideal de equilibrio o estilo medio. Sin embargo, desde finales del siglo XVI se convierte en el protagonista de una polémica: la mantenida entre los partidarios del estilo brillante y difícil, tendente a la oscuridad, y los defensores de la claridad y la sencillez expresivas. Aunque muchas posturas teóricas y prácticas se inclinaban por la tendencia manierista de la dificultad, defendida cuando se trataba de una intrincada riqueza doctrinal, los humanistas heredan la tradición oficial que, avalada por Teofrastro, Isócrates, los estoicos y los peripatéticos, defendía la brevedad y la claridad en la expresión y reprendía toda caída en la oscuridad [431]. En este contexto y muy vinculada a la problemática mencionada está la radicalización de la polémica que se había desarrollado a lo largo de todo el siglo XVI entre ciceronianos y anticiceronianos. Sintética y superficialmente se puede decir que los primeros abogaban por una expresión grandilocuente y fuertemente retorizada, mientras que los segundos eran partidarios de acortar las distancias entre la lengua hablada y la escrita con el fin de dar inmediatez a la riqueza de los contenidos. El enfrentamiento abierto se produjo con la publicación en 1528 del *Ciceronianus* de Erasmo, obra en la que se condenaba «el estilo anacrónico y paganizante de ciertos humanistas italianos», cuya brillantez y ostentación oscurecía el contenido [432].

Sin embargo, el anticiceronianismo erasmista no será el que triunfe, sino que, a finales del siglo XVI, lo que encontramos es una revalorización del estilo de los autores clásicos de la Edad de Plata, como Séneca o Tácito, lo que da lugar a un importante cambio en la expresión escrita predominante en Europa. Según M. W. Croll, en estas fechas hay una serie de prosistas, como Lipsius, Mureto, Montaigne o Bacon, que renuncian al estilo de época (claramente vinculado al estilo sublime o elevado, que avanzaba de manera *circular* a través de la interacción de prótasis y apódosis y buscaba los efectos rítmicos y eufónicos de la prosa según las leyes de

431. Cfr. A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna. I*, cit., pp. 59-65. El profesor García Berrio recuerda que las investigaciones de M. Menéndez Pidal, y más recientemente las de F. Lázaro Carreter, han especificado la diferencia entre la *dificultad*, entendida como complejidad doctrinal o de contenido, y la *oscuridad*, relativa a aquella complicación formal que impide la directa comprensión del asunto y que normalmente es considerada como viciosa por la mayoría de los teóricos. Puede consultarse R. Menéndez Pidal, «Obscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas», en *Castilla. La Tradición. El Idioma*, Madrid, Espasa Calpe, 1945 y F. Lázaro Carreter, «Sobre la dificultad conceptista», en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 13-43.

432. Cfr. M. Bataillon, *Erasmo y el Erasmismo*, Barcelona, Crítica, 1983, p. 122. Véase también M. Fumaroli, «Essor et désastre de la première Renaissance cicéronienne», en *L'âge de l'Éloquence*, cit., pp. 77-115.

la *concinnitas* ciceroniana) y se inclinan hacia el estilo «ático» [433]. Además de sentar las bases para el desarrollo del manierismo conceptuso del Barroco, la consecuencia más importante de este cambio fue, en cuanto a la prosa, la revalorización de la *oratio soluta*, caracterizada por una construcción sintáctica simple, no encadenada, no periódica, de mera coordinación o yuxtaposición, y el abandono definitivo del ritmo, rasgos ambos del moderno estilo en prosa [434]. El estudio del profesor Croll se basa en la oposición que establece entre el *oratorical style*, que sigue las pautas del *genus grande o nobile* de la tradición retórica de Isócrates, Gorgias y Cicerón, y el llamado *essay-style*, que se identifica con el *genus humile o submissum*, en la línea de Sócrates y de los estoicos romanos del siglo I (sobre todo Séneca). Este segundo modo expresivo es el propio de la prosa filosófica, pues resulta más adecuado «to express individual variances of experience in contrast with the general and communal ideas which the open design of the oratorical style is so well adapted to contain. Its idiom is that of conversation or is adapted from it, in order that it may flow into and fill up all the nooks and cranies of reality and reproduce its exact image to attentive observation» [435]. En definitiva, este nuevo modo de escribir consistiría en la dignificación literaria del estilo humilde y su posterior implantación en casi todos los tipos de textos.

433. Cfr. M. W. Croll, «Attic prose in the Seventeenth Century», en *Studies in Philology*, XVIII, 2 (April, 1921), pp. 79-128, especialmente p. 96 y ss. La denominación de este tipo de estilo en prosa como *ático* ha sido discutida por K. L. Blüher que, siguiendo a E. Norden, señala que las propiedades del estilo anticiceroniano se corresponden con el llamado «Asianismo». Cfr. K. L. Blüher, «El anticiceronianismo de finales del Renacimiento y la revalorización del estilo de Séneca», en *Séneca en España*, Madrid, Gredos, 1983, p. 406, n. 251.

434. Varios son los artículos en los que M. W. Croll estudia este fenómeno. Véase: «Attic Prose: Lipsius, Montaigne, Bacon», en *Schelling Anniversary Papers*, Nueva York, 1923, pp. 117-150 o «Muret and the history of 'Attic' Prose», en *P. M. L. A.*, 39, 1924, pp. 254-309. Sin embargo, según L. López Grigera, cabe la hipótesis de que el nuevo estilo en prosa que empieza a cobrar auge por estos años no se deba tanto a la imitación de los modelos de la Edad de Plata romana por parte del humanista belga Justo Lipsio, como hasta ahora se ha venido afirmando, cuanto «al influjo, coincidente en toda Europa, y en España acaso más fuerte, de los tratadistas griegos menores Demetrio, llamado entonces Falereo, Dionisio de Halicarnaso y Hermógenes»; a este hecho se deben, según la profesora Grigera, las peculiaridades del *Quijote* o del *Lazarillo de Tormes*, «que no están escritos en estilo humilde, ni en estilo medio, sino que están escritos en el estilo mezclado que surge al calor de Hermógenes, y que va a constituir el estilo de la llamada prosa moderna». Cfr. «Retórica y sintaxis en el siglo XVI: un aspecto de la lengua literaria española», en *La retórica en la España del siglo de oro*, cit., pp. 91-92.

435. Cfr. M. W. Croll, ««Attic prose» in the Seventeeth Century», cit., pp. 88-89. Según el profesor Croll, esta caracterización es de índole general, pues el estilo bajo o humilde podía tener diversas variedades: «It might, for instance, become a deliberately rude, formless, negligent style –*décossu*, as Montaigne says of his own– in orden to express contempt for *cultus*, or even for rhetoric itself, and a love of 'honest' simplicity; on the other hand, it might emulate the colloquial ease and *mondanité* of good conversation, in intended constrast with the vulgar pomp of public oratory, and be distinguished as elegant, graceful, *nitidus*; or again it might declare its superiory to popular tastes, as in the hands of the Stoics, by affecting a scornful and significant brevity of utterance. All of these and other species of the *genus* were recognized by the ancients as actually existing, or as having existed at differents times and places, and were distinguished by appropriate terms». Cfr. ibídem, p. 88.

Teniendo en cuenta lo dicho, podemos sugerir que el registro o modo expresivo general del ensayo como clase de textos está emparentado con el llamado *genus humile*. Ya en Montaigne, que sienta las bases de este modelo de producción textual, se puede percibir una voluntad de expresión próxima a la definición ciceroniana del estilo bajo: afirma en varias ocasiones su preferencia por el lenguaje cotidiano y rechaza el empleo de todo adorno llamativo, en aras de potenciar la «materia» por encima de la «manera». Véamos algunas de las apreciaciones que hace de su propia forma de escribir [436]:

> Tengo por naturaleza un estilo cómico y privado, mas con una forma propia, inútil para las relaciones públicas, así es siempre mi lenguaje: demasiado apretado, desordenado, cortado, particular; y no entiendo de cartas ceremoniosas que no tienen más substancia que un bello entretejido de palabras corteses [...] Odio a muerte parecer adulador: lo que hace que adopte de forma natural un hablar seco, directo y crudo que tiende a desdeñoso para aquel que no me conoce de otra cosa [437].

> ... si puedo llamar estilo a un decir informe y sin orden, a una jerga popular y a un desarrollo sin definición, sin división, sin conclusión, confuso, a la manera del de Amafanio y de Rabirio [438].

> Por otra parte, no es mi lenguaje nada elegante ni pulido; es rudo y desdeñoso por ser su fluir libre y desordenado; y así place, si no a mi juicio, sí a mi inclinación. Mas no dejo de percatarme de que a veces me dejo llevar demasiado por ella y de que a fuerza de querer evitar el artificio y la afectación, caigo en ellos por el otro extremo: *brevis esse laboro, obscurus fio* [439].

Montaigne aboga por la espontaneidad y naturalidad en el escribir, en definitiva, por lo que se ha llamado *estilo conversacional*, aquél que deja adivinar el gesto, el ademán detrás de cada palabra, como sugiriera E. Auerbach [440]. El propio

436. Nótese que estas descripciones de Montaigne se refieren a su propio estilo o expresividad personal y no al registro que considera adecuado para el tipo de texto que está escribiendo. Pero no por ello dejan de tener interés, pues una de las razones del éxito de sus escritos y, por consiguiente, uno de los condicionantes para la gestación del ensayo como clase de textos, será precisamente el estilo personal de Montaigne, que inevitablemente irá asociado al nuevo vehículo de comunicación verbal. De ahí que algunas de sus peculiaridades estilísticas personales se puedan considerar como 'normas' internas del ensayo como clase de textos en el plano de la elocución.

437. Cfr. M. DE MONTAIGNE, *Ensayos. I*, 40, ed. cit., pp. 317-318.

438. Cfr. ibídem, II, 17, p. 383.

439. Cfr. ibídem, II, 17, p. 384.

440. Cfr. E. AUERBACH, «*L'humaine condition*», cit., p. 269. En este estudio Auerbach asocia el estilo de Montaigne con el etilo realista de la comedia antigua, el llamado *sermo pedester* o *humilis*, por su espontánea sinceridad, su locuacidad, rica en matices, su ironía y su falta de ampulosidad, pues «nunca la dignidad del tema le obliga a renunciar a una forma de expresión sabrosamente popular o a una imagen tomada de la vida diaria». Esta descripcion es matizada, sin embargo, señalando que sus argu-

Montaigne hace una vindicación del arte de conversar por su agilidad y flexibilidad para espolear el pensamiento y por la llaneza expresiva que impone [441]. De estos rasgos del diálogo entre amigos se puede derivar un tipo de expresión peculiar que rechaza el amaneramiento y la premeditación:

> ... cuando mi intención es aparentar al hablar un profundo descuido y unos movimientos fortuitos e impremeditados como si naciesen de las ocasiones presentes; pues prefiero no decir nada que valga, a demostrar que he venido preparado para hablar bien, cosa improcedente sobre todo en personas de mi profesión, y cosa de excesiva responsabilidad para aquel que no puede ofrecer demasiado: la afectación deja esperar más de lo que da [442].

Esta apología de la expresión llana y espontánea está fundada, como dijimos en el apartado anterior, en la creencia de que la estricta organización del discurso y la ornamentación demasiado evidente esconden el posible contenido interesante del texto y facilitan el parloteo sin sustancia. Para Montaigne, lo importante no es el contenido, pues sabe que muchas de las cosas de las que él habla ya han sido dichas, sino la manera, o sea, la forma o estilo que su personalidad va a imprimir a sus escritos: «Así, no garantizo certeza alguna si no es la de dar a conocer hasta qué punto llega en estos momentos el conocimiento que tengo. Que no se fijen en las materias, sino en la forma que les doy» [443]. Como muy bien dice H. V. Routh, Montaigne no pretende explotar un tema, sino explorar sus propios hábitos de pensamiento, por eso creó un estilo informal altamente efectivo para guiar al lector por los laberintos de su mente. «because it is proper to the only genre which was never meant to be read aloud. It is the style of musing (...). Its tentative and colloquial atmosphere lends an indefinable grace to hist apparent indecision of thought and horror of dogmatising» [444]. Igualmente, Bacon, el padre inglés del ensayo, lo que pretende no es enseñar, sino exponer lo que piensa y le preocupa respecto a los problemas generales; aunque su estilo tiene huellas del conceptismo y las agudezas de salón típicas de la época: «with Bacon the art of

---

mentos son demasiado graves y fundamentales, demasiado elevados (se trata de la condición humana, «con todas sus cargas, problemas y abismos, con toda su incertidumbre fundamental») para el *sermo humilis* tal como lo comprendía la teoría antigua; aunque tampoco serían expresables «en un estilo alto y patético, sin la representación concreta de lo cotidiano». Por ello, Auerbach opina que lo peculiar de Montaigne es la mezcla de estilos. Cfr. ibidem, p. 289-290. Este dato nos lleva a pensar, en la línea de L. López Grigera, en la posibilidad de que Montaigne, como otros escritores de su época, también estuviera influido por la teoría hermogenista de la utilización adecuada de todos los tipos de estilo clasificados en función del pensamiento que se quiera transmitir y la actitud que se pretenda despertar en el receptor. Esta hipótesis habría que demostrarla con estudios detenidos de los textos concretos.

441. Cfr. M. DE MONTAIGNE, *Ensayos. III*, 8, ed. cit., pp. 167-193.

442. Cfr. ibídem, III, 9, p. 215.

443. Cfr. ibídem, II, 17, p. 383.

444. Cfr. H. V. ROUTH, «The origins of the essay compared in French and English Literature», cit., p. 31.

conversational ended in the precision of thought and he wrote in the style of soliloquy» [445]. En ambos casos, lo que la autora pretende dejar claro es que se trata de un estilo adecuado para expresar tanto los meandros del pensamiento como la precisión de los conceptos. Esta actitud de Montaigne y Bacon hacia el estilo de sus propios escritos quedará asociada al ensayo como clase de textos, que adoptará como paradigma expresivo un registro llano, sencillo, sin artificios sobresalientes, próximo en algunos aspectos al lenguaje coloquial de la vida privada, supuestamente adecuado para dar cuenta de la realidad de forma más íntima y sincera. La cualidad más sobresaliente de este registro es la *claridad*, o sea, la capacidad de hacer patente o presentar adecuadamente aquello que se expresa con el fin de su perfecta comprensión intelectual; F. Belle-Isle lo ha visto como una exigencia en esta clase de textos:

> En tant que discours critique, l'essai suppose une démarche intellectuelle, une progression dans la pensée qui doit être perceptible (...). Cette exigence demande de la rigueur à l'ensayiste, une aplicationde tous les instants à discipliner son regard de telle façon que sa vision reste toujours très claire. En ce sens, l'essai ne saurait ambitionner ce qu'on pourrait appeler une «épaisseur» d'écriture: il doit viser à dire ce qu'il veut dire le plus directement possible. La sobriété lui est un devoir. L'oublier risquerait de faire de l'essai le déversoir facile des méditations souvent ténébreuses de faux poètes et de rêveurs supposément inspirés» [446].

En este sentido, recordemos que uno de los vínculos mas interesantes entre el ensayo y la epístola humanista era precisamente el estilo *familiar*, o sea, el *sermo humilis* propio de las cartas de Cicerón o Plinio, libre de ritmo y ornato excesivo, con el fin de asegurar el contacto personalizado entre los comunicantes. Por tanto, el estilo o registro general del texto ensayístico es el que antepone la claridad y la precisión al ornato y en el que se pueden rastrear ciertos rasgos de oralidad, tales como la actitud agregativa, la redundancia, la tendencia a la digresión, al comentario y a la asociación de ideas, las continuas referencias al momento de la enunciación, la relevancia concedida a la recepción inmanente, el empleo de frases y vocablos coloquiales (que se combinará con cierta selección léxica), etc. Este estilo puede observarse en los distintos países donde el ensayo triunfa como vehículo de comunicación intelectual. En Inglaterra se cultivará un estilo elegante y refinado artísticamente pero cercano al tono conversado por su agilidad y fluidez; es el llamado *familiar style* que encontramos en Addison, Hume, Johnson, Lamb, De Quincey, Stevenson, etc.; W. Hazlitt (1778-1830) lo defenderá de sus detractores en los siguientes términos: «It is no easy to write a familiar style. Many people mistake a familiar for a vulgar style, and suppose that to write without affectation is to write at random. On the contrary, there is nothing that

445. Cfr. ibídem, pp. 145-146.

446. Cfr. F. Belle-Isle, «L'essai littéraire: un inconnu à plusieurs visages...», cit., p. 49.

requires more precision, and, if may so say, purity of expression, than the style I speaking of» [447].

En España, el florecimiento del ensayo como clase de textos también estará relacionado con una transformación de la prosa a lo largo del siglo XIX, que culminará con la revolución lingüística ligada al Modernismo y a la Generación del 98. Para L. M. Arrigoni de Allamand, «el Romanticismo, el Realismo y el Modernismo fueron marcando etapas en un camino de reacción contra la ampulosidad, de búsqueda de la palabra como expresión directa del individuo y de contacto de la lengua escrita con el habla llana, así como fueron relegando el propósito didáctico por uno más plenamente estilístico» [448]. Igualmente, según G. Díaz Plaja, frente a la retórica hueca y palabrera de los románticos y frente al énfasis declamatorio del estilo parlamentario, la llamada Generación del 98 reivindica la escritura sencilla. El período se acorta, predomina la parataxis sobre la hipotaxis y toda la composición sintáctica se acomoda al deseo de claridad y precisión. Se reivindica, por tanto, la expresión elegante pero comunicativa, que elimine los ornamentos superfluos e incluya rasgos coloquiales, con el fin de aproximar la lengua escrita al habla llana y hacer de la palabra una expresión directa del individuo [449]. En este sentido, cabe recordar la teoría estilística de Unamuno, para quien la lengua del escritor debe estar lo más cerca posible de la lengua hablada, con el fin de no subordinar la forma al contenido [450]. Pero no sólo este eminente ensayista abogaba por la sencillez, sino que casi todos los escritores de esta generación de fin de siglo, así como los que a continuación van a formar la llamada generación novecentista y de vanguardia, tenían el mismo ideal de claridad y precisión (recordemos que Ortega decía que «la claridad es la cortesía del filósofo»), que era aplicado sistemáticamente a sus obras ensayísticas, asentando de una manera definitiva en nuestro país el peculiar estilo en prosa del ensayo moderno. Aunque no hay que olvidar que, a su vez, este esfuerzo en pro de una sintaxis que permita la comprensión rápida e inteligente de los asuntos va unida al esfuerzo singular de cada escritor por cuajar un estilo personal e individual que dé al ensayo, en los casos más acertados, una dimensión artística.

Creemos, por tanto, que estas características expresivas propias del llamado 'estilo bajo' se pueden hacer extensivas a todos los ensayos, sea cual sea su origen, tema o intención, como una tendencia general hacia la claridad, la precisión, la fluidez que aparente la espontaneidad del tono conversado, etc. siempre con inde-

---

447. Cfr. W. Peacock (ed.), *Selected English Essays*, Londres, Oxford University Press, 1947, p. 274.

448. Cfr. L. M. Arrigoni de Allamand, «Jovellanos y la configuración del ensayo español», cit., p. 153.

449. Cfr. G. Díaz Plaja, *Modernismo frente a 98*, Madrid, Espasa Calpe, 1951, pp. 185-192.

450. Las ideas de Miguel de Unamuno respecto a este tema se reúnen bajo el epígrafe *A propósito del estilo* (1892-1924), y *Alrededor del estilo* (1924), y pueden consultarse en sus *Obras Completas. VII*, ed. cit., pp. 821-947.

pendencia de las posibles determinaciones concretas que imponga el estilo personal de cada escritor. El profesor P. Aullón de Haro ha explicado esta peculiaridad diciendo que la prosa del ensayo se encuentra en un lugar equidistante entre el lenguaje formalizado y técnico de la prosa científica y el uso antiestándar del lenguaje poético:

> El discurso del ensayo se constituye como nucleo radical de vinculación, o como simultánea relación de conjunción y disyunción, entre discurso teorético y discurso artístico. Su formulación, dicho simplificadamente, responde a la variabilidad de hibridación entre un lenguaje concepetualizador y organicista predominantemente denotativo y un lenguaje plurisignificativo de expresión artística predominantemente connotativo. Desde un primer momento diríase que su oculta especificidad radica en esa justa indeterminación [451].

Estamos de acuerdo con esta descripción de la prosa del ensayo, pero vamos a intentar ir un poco más allá y aventurar una explicación que justifique esta tendencia expresiva que equilibra el lenguaje denotativo con la subjetividad connotativa. Desde nuestro punto de vista, esta peculiaridad puede entendersea partir del concepto clásico de lo *aptum* o conveniencia, que es el marco que regula la idoneidad cotextual y contextual de la expresión [452]. Desde el punto de vista del *cotexto*, es decir, de las relaciones que las diferentes unidades discursivas mantienen entre sí dentro del texto, la prosa ensayística está determinada por el hecho de que la lengua empleada es la natural o estándar; esto quiere decir dos cosas: por un lado, que en ella no aparecen ni el léxico ni la organización sintáctica propia de los lenguajes técnicos, con frecuencia formalizados y simbólicos [453]; y, por otro, que los tropos y otras figuras tienen carta de naturaleza (con diversos grados en el predominio de la connotación). Lo conveniente en el ensayo como clase de textos es el empleo del lenguaje corriente, el utilizado para vivir, amar y actuar en el aquí y el ahora, con sus modismos y relativa simplicidad sintáctica; usado con claridad, elegancia y corrección, constituye la base del estilo o registro llano propio del ensayo. Este len-

451. Cfr. P. Aullón de Haro, *Teoría del ensayo*, cit., p. 127.

452. El concepto retórico del *decoro*, que se corresponde con lo *aptum* (πρεπον), ha condicionado todo el arte clásico. Para Quintiliano, el decoro debe estar presente en la esfera interna de la obra de arte (plano cotextual: las partes constitutivas del discurso deben armonizar entre sí) y en la esfera externa de la obra artística (plano contextual: el conjunto del discurso ha de acomodarse a las circunstancias sociales de la comunicación concreta) (*Inst. Orat.*, 11, 1, 213-235). Se trata, por tanto, de una categoría que no afecta únicamente a la *elocutio*, sino a todas las fases de elaboración del discurso, estableciendo interesantes vínculos entre la dimensión composicional y la pragmática.

453. Cuando en un ensayo se utilizan palabras a las que se les quiere dar un sentido concreto, formal, se las define previamente, como sucede en los ensayos de F. Savater o F. Ayala que hemos comentado anteriormente. Este requisito de la *definición* es ineludible en estos casos, pues el ensayo es una clase de textos cuyo registro de lengua es el natural, que se caracteriza por la fuerza de la connotación y la equivocidad.

guaje común, históricamente determinado, es plurívoco, está revestido de figuras y cargado de toda la expresividad aneja a la palabra que debe adaptarse a las diversos contextos existenciales [454]. Es por ello un lenguaje retórico, es decir, creativo, derivado del ingenio y no de la razón, un lenguaje que 'muestra' (no que demuestra) y del que se puede explotar toda su potencialidad estética y connotativa en función de las propias necesidades expresivas y conceptuales. Esta ausencia de tecnicismos especializados en el componente textual de léxico [455] se compensa, potenciando la densidad informativa, con el uso en contextos inesperados de voces coloquiales, con la creación de neologismos, con los juegos etimológicos, con la actualización de vocablos castizos que han caído en el olvido, con la formación subjetiva de palabras compuestas, etc. De esta manera no sólo se enriquece el vocabulario, sino que se expresan de manera más personal y, a veces, matizada, aquellos conceptos y experiencias particulares que el ensayista ha vivido y quiere comunicar [456]. No hay que olvidar que el ensayo se encuentra en el marco de la argumentación, no en el de la demostración, por tanto, las nociones que en él aparecen tienen tanto un valor descriptivo como afectivo o emocional. En definitiva, el aprovechamiento de las posibilidades expresivas de la lengua estándar, con sus modismos, sus metáforas, su tendencia al diálogo y al cambio de ritmo, etc., dan al ensayo ese tono conversacional, esa aparente espontaneidad que lo caracteriza y que hemos asociado con el

454. R. Champigny ha dado algunos ejemplos del tipo de palabras abstractas y plurívocas que suelen utilizarse en el ensayo: el *hombre*, la *imaginación*, la *vida*, la *realidad*, la *verdad*, el *mundo*, etc. Se trata de un léxico abstracto de corte humanista, no técnico o especializado. Cfr. R. Champigny, *Pour un esthétique de l'essai*, cit., p. 56.

455. La noción «componente textual de léxico» pertenece a los modelos lingüísticos de generación de textos de la gramática generativa, actualizados por los estudios de Poética semiótico-textual de base pragmática (como la TeSWeST ampliada II propuesta por T. Albaladejo). Para el problema específico del léxico, véase, F. Chico Rico, «Elocutio e componente linguistico testuale di lessico», en *Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata*, 17, 1988, pp. 77-92, donde se estudia cómo el componente textual de léxico es de índole elocutiva pero abarca el ámbito semántico-extensional, el semántico-intensional y el microestructural.

456. Casos muy particulares en este sentido pueden ser, por ejemplo, el de José Bergamín o Miguel de Unamuno, en cuyos ensayos es muy frecuente el juego de palabras, la etimología popular, el giro conceptista, etc., como fundamento de un léxico a través del que se pretende ahondar en una dimensión de la experiencia aún no explorada, revelando el espíritu escondido en las palabras. Es una manera de amplificación o dilatación semántica. Podemos citar algunos ejemplos: «Eso que se llama en literatura producción es un consumo, o más preciso, una consunción. El que pone por escrito el pensamiento, sus ensueños, sus sentimientos, los va consumiendo, los va matando»; «¿caer? ¿y qué es caer? Lo sabrán esos que hablan de decadencia. Y de ocaso. Porque ocaso, *ocasus*, de *occidere*, morir, es un derivado de *cadere*, caer. Caer es morirse» (cfr. M. de Unamuno, *Obras Completas. VIII*, p. 710 y pp. 767-768 respectivamente); «la más evidente invención española disparatada es la tan conocida, aunque mal conocida siempre, de Cervantes en el Quijote. He aquí un disparo de lo dispar, el primer disparate que empieza por plasmársenos o figurársenos en la disparidad de dos imágenes sencillamente disparatadas. La flaqueza de D. Quijote, la gordura de Sancho, se disparan juntas por el mundo, por todos esos mundos de Dios. Disparo clarísimo, evidente, de lo dispar. Disparate estupendo...». Cfr. J. Bergamín, «Disparate de disparates», en *Al fin y al cabo*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pp. 34-35.

estilo bajo. Ello no quiere decir, sin embargo, que la lengua del ensayo sea exactamente la misma que la del uso comunicativo estándar, puesto que el escritor opera una *selección* en los elementos de la gramática general con el fin de evitar la automatización y la inercia de los usos transpersonales [457]. Este es el paso fundamental para constituir las peculiaridades de un estilo personal, que asegure la eficacia vital de lo escrito y que funde su posible especificidad literaria. Este problema lo trataremos en el apartado siguiente.

El segundo tipo de razones que motivan la llaneza y naturalidad en la expresión son de orden externo o *contextual*, es decir, la necesidad de tener en cuenta la interdependencia que existe entre el emisor, su mensaje y el receptor que lo interpreta. El discurso ensayístico nace con una clara voluntad de comunicabilidad, de llegar al mayor número de personas posible, lo cual lleva a su autor a acomodar la expresión a las capacidades intelectuales de un público que imagina culto pero no especializado. En este sentido, resulta curioso que algunos escritores del siglo XVIII subrayen que el hecho de que el principal lector de sus ensayos sean mujeres les proporciona agilidad expositiva [458]. Igualmente, es el tipo de receptor buscado por el ensayista el que determina la desaparición de los tecnicismos, es decir, del lenguaje científico especializado, como ya hemos dicho [459]. Esta restricción léxica tiene importantes consecuencias en el nivel inventivo y en la dimensión pragmático-persuasiva del texto, puesto que, como apunta G. Bueno Martínez, dicha exigencia impone a su vez restricciones en la temática del ensayo en función del lector virtual de este tipo de textos. Si «un ensayo es una suerte de teoría

457. Hay que tener en cuenta que el ensayista normalmente distancia su estilo personal, sencillo, aunque generalmente cuidado y elegante, de la lengua general y conversada, de ahí que a veces, cuando emplea giros propios del habla coloquial, avise del cambio de registro. Encontramos un ejemplo en Th. de Quincey, que dice: «Llegado a este punto daré un pequeño rodeo y, para hablar como el vulgo, trataré de «matar dos pájaros de un tiro»». Cfr. TH. DE QUINCEY, «Los oráculos paganos», en *Los últimos días de Enmanuel Kant y otros ensayos*, cit., p. 178.

458. En el ensayo de D. Diderot dedicado a las mujeres leemos: «Ellas nos acostumbran además a poner amenidad y claridad en las materias más secas y espinosas. Se les dirige sin cesar la palabra; quiere uno que le escuchen: teme uno cansarlas o aburrirlas; y se gana una facilidad particular para expresarse, que pasa de la conversación al estilo.». Cfr. D. DIDEROT, «Sobre las mujeres», en *Paradoja del comendiante y otros ensayos*, ed. de F. Savater, Madrid, Mondadori, 1990, p. 223. Igualmente, el ensayo que D. Hume dedica a reflexionar sobre el ensayismo, donde distingue el trabajo de los *doctos* del de los *conversadores*, sitúa sus ensayos en este segundo grupo y especifica que se dirige especialmente a las mujeres, «ya que son las mujeres las soberanas del imperio de la conversación»; además, según Hume, «las mujeres de buen sentido y educación (pues es a ellas a quienes únicamente me dirijo), juzgan mucho mejor sobre cuestiones literarias que los hombres que poseen el mismo grado de entendimiento». Cfr. D. HUME, «Sobre el ensayismo», en *Sobre el suicidio y otros ensayos*, cit., p. 28 y ss.

459. Un ejemplo que deja patente la actitud el ensayista ante los tecnicismos en función de su lector lo encontramos en Borges, que en uno de sus ensayos sobre el budismo introduce una nota aclaratoria a pie de página a propósito de la expresión 'budismo del norte'. Dice la nota: «Rhys Davids proscribe esta locución que introdujo Burnouf, pero su empleo en esta frase es menos incómodo que el de Gran Travesía o Gran Vehículo, que hubieran detenido al lector». Cfr. J. L. BORGES, *Otras Inquisiciones*, ed. cit., p. 151.

expuesta en un lenguaje nacional», sus temas se recortan «dentro de los límites de aquellos *tópicos* no técnicos que «todo el mundo» entiende» [460]. El ensayista suele tener en cuenta, a la hora de verbalizar sus ideas, al tipo de público al que se dirige, a esa 'generalidad de los cultos' de que habla E. Nicol:

> Una de las primeras reglas tácitas es la que prohíbe decir algo que no se entienda en seguida. Cada género delimita el campo de sus posibles oyentes o lectores. Siempre hay o debe haber una cierta consonancia entre la forma y el fondo de un género y el carácter de los lectores. El ensayo se dirige 'a la generalidad de los cultos'. Sea cual sea la especialidad de cada uno, la lectura de un ensayo no requiere en ninguno la especialización. A la generalidad de los cultos corresponde la 'generalidad de los temas' que pueden tratarse en estilo de ensayo y la generalidad en el estilo mismo del tratamiento. El ensayista puede saber, sobre el tema elegido, mucho más de lo que es justo decir en el ensayo. La obligación de darse a entender no implica solamente un cuidado de la claridad formal, sino la eliminación de todos aquellos aspectos técnicos, si los hubiere, cuya comprensión implicaría en el lector una preparación especializada [461].

Esta exigencia cierra el círculo de relaciones de interdependencia que el decoro externo o contextual impone a la expresión como centro de la dialéctica autor-tema-público. Pero estas restricciones exigidas por el contexto en aras de la comunicabilidad con el receptor se equilibran con la relativa indelimitación de las 'normas' del decoro cotextual, que no imponen barreras a la hora de explotar la expresividad implícita en la lengua cotidiana, o sea, la potenciación de la connotación imaginativa. Por tanto, el escritor de ensayos suele mantenerse siempre en los límites de la claridad, la precisión, la fluidez, la austeridad ornamental, con el fin de no impedir la plena comunicación del contenido del texto a un lector culto pero no especializado; pero a la vez, tiene a su disposición todos los procedimientos expresivos de su lengua natural, aquéllos que permiten hacer *patente* la singularidad de un contenido existencial. El factor que va a regir esta segunda posibilidad sin perder de vista la adecuación al receptor, será la voluntad de estilo personal del escritor, que imprimirá a los citados requisitos generales de la expresión ensayística una dimensión estética, convirtiéndola, en aquellos casos más acertados, en expresividad artístico-literaria.

III.2.3.2. La expresividad en el ensayo

Entendemos por *expresividad* ese conjunto de fenómenos no sólo elocutivos, sino también inventivos y dispositivos que contribuyen a hacer atractivo un texto

460. Cfr. G. Bueno Martínez, «Sobre el concepto de ensayo», cit., pp. 98-99.
461. Cfr. E. Nicol, «Ensayo sobre el ensayo», cit., p. 207.

ante un lector. Este concepto ha sido fundamental en la historia de la Poética, hasta el punto de que la teoría retórica de la *elocutio*, asimilada por la Poética, ha constituido normalmente una explicación sistemática de las formas verbales de expresión estética. El componente de placer implícito en el concepto de *ornatus* elocutivo [462] es el responsable de que dicho conjunto de dispositivos de expresividad lingüística haya sido considerado una parte muy importante de la experiencia estética del receptor y, por tanto, uno de los criterios más eficaces para determinar la especificidad literaria de un texto. En esta línea, el concepto de expresividad artística ha sido definida por A. García Berrio en los siguientes términos:

> Entendemos la expresividad literaria como una *propiedad en sí misma* de determinados textos verbales acertados. Se trata, a nuestro juicio, de una forma primordial y simple del valor estético, que se alcanza bajo determinadas estructuras no totalmente previstas del uso lingüístico. [...] La expresividad se apoya en los mecanismos regulares gramaticales y sobre todo retóricos, tipologizados y normales, pero esa combinatoria de constantes que genera la expresividad alcanza formas de azar imprevisibles. Por la ausencia en ella del rasgo convencional y automático es por lo que se diferencia de la literariedad, siendo así como se constituye en la expresión más amplia, o forma retórica-verbal del valor estético [463].

La expresividad se funda en el uso artificioso del lenguaje mismo, como instrumento autónomo capaz de hallar sorpresas en el libre juego del discurso verbal. Es un fenómeno intencional de adensamiento de los recursos expresivos propios de la comunicación cotidiana. Su función estético-emotiva deriva de la *desautomatización* [464] de los valores conceptuales y lógico-denotativos del uso lingüístico-estándar, fenómeno que es un producto de la capacidad *ingeniosa* del hombre. Un lenguaje es artístico cuando exige, como apunta F. Lázaro Carreter, que el lector se convierta en cómplice del autor, no en mero colaborador, que es lo que sucede en el uso ordinario de la lengua común. Esa complicidad le obliga a aceptar el singular universo de discurso del escritor, dentro del cual, «su creación lingüística, nacida para que la aceptemos o la rechacemos, pero no para que intervengamos en ella, sigue unos derroteros absolutamente personales, que pueden llegar, en los casos

462. Según Quintiliano, si el *docere* es la función propia de la narración y la argumentación y el *movere*, del exordio y el epílogo, el *deleciare* está reservado a los ornamentos de la elocución (Quint., VIII, 1)

463. Cfr. A. García Berrio, *Teoría de la Literatura*, cit., pp. 110-111.

464. Ya señalamos que con este término se pretende, en el ámbito de la poética formalista, definir la lengua literaria; ésta consiste en un artificio que opera sobre los elementos automáticos del lenguaje cotidiano, haciendo que el mensaje verbal-poético ponga de relieve su propia forma y obligando al receptor a fijar su atención en ella. La consecuencia de este fenómeno es el 'extrañamiento' u opacidad del mensaje. Para los distintas versiones e interpretaciones de este concepto, véase J. M. Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, cit., pp. 35-39 y «Poética formalista y desautomatización», en *Del Formalismo a la Neorretórica*, cit., pp. 19-68.

más extremos, a la ininteligibilidad» [465]. En el caso del texto ensayístico que merece ser llamado *literario*, los recursos expresivos siguen cumpliendo esta función estética o de desautomatización connotativa que atrae la atención del destinatario sobre el propio texto. Sin embargo, dado que en el ensayo la creación ingeniosa está fundida con el razonamiento especulativo y la vocación persuasiva, la función estética de los recursos expresivos del lenguaje se amalgama a menudo con la función argumentativa de los mismos. De esta manera, la expresividad del texto ensayístico es, a la vez que una fuente de placer, una fuente de conocimiento y un factor de la persuasión. Pero analicemos estos diferentes aspectos más detenidamente.

Desde el punto de vista de la expresividad artística, lo primero que hay que subrayar como peculiar en el texto ensayístico es que, a diferencia de otros tipos de discursos literarios, como pueda serlo el lírico, aquél nunca es especialmente denso en figuras expresivas, o sea, en mecanismos lingüísticos destinados a la desautomatización del lenguaje; de ello se deduce, como consecuencia, que la *opacidad* producida por el *ornatus* no está encaminada específicamente a hacernos percibir exclusivamente la forma misma del discurso, más allá de su significación [466]. En el ensayo, como en otras clases de textos del género argumentativo, la presencia de figuras no implica casi nunca dar más protagonismo a las palabras que a las cosas, sino que el referente (que no es ni absolutamente imaginario ni absolutamente real) tiene una importancia sustantiva en sí mismo. El autor de ensayos está igualmente interesado por el medio expresivo que por comunicar un contenido preciso, pues esto es lo que busca ante todo su lector, enterarse de cosas, de pensamientos, de ideas. Esta es la razón por la que en el texto ensayístico el *ornatus* se mantiene siempre dentro de los límites de la *puritas* elocutiva, es decir, se subordina a las reglas gramaticales como condición indispensable para la plena comunicación del significado del texto. Evidentemente, la densidad expresiva propia de la poesía no resulta adecuada para la comunicación y argumentación de un pensamiento, tal como ya lo vio Aristóteles (1404a, 27-28 y 1404b, 4-5 y ss.); pero no por ello el estagirita dejó de recomendar dar un aire 'extranjero' al lenguaje corriente, introducir una cierta dosis de *extrañeza*, porque así la prosa sencilla producirá admiración y, por tanto, placer: «Lo que se aparta de los usos ordinarios consigue, desde luego, que <la expresión> aparezca más solemne, pues lo mismo que les acontece a los hombres con los extranjeros y con sus conciudadanos, eso mismo les ocurre

465. Cfr. F. Lázaro Carreter, «Lengua literaria frente a lengua común», en *Estudios de Lingüística*, Barcelona, Crítica, 1981, p. 203.

466. Esta es la teoría de los formalistas y estructuralistas. Por ejemplo, para Tz. Todorov, la característica común a todas las figuras es su *opacidad*, es decir, «leur tendance à nous faire percevoir le discours lui-même et non seulement sa signification». Esto es así porque en el lenguaje literario el referente de las palabras no es real, sino imaginario, mientras que en el lenguaje común, hay una sola referencia, que es la misma para el acto de enunciación que para el enunciado. Y Todorov sintetiza su teoría con estas palabras: «le langage figuré s'oppose au langage transparent pour imposser la présence des mots; le langage littéraire s'oppose au langage commun pour imposer la présence des choses». Cfr. TZ. Todorov, *Littérature et signification*, París, Larousse, 1967, pp. 116-117.

también con la expresión. Y por ello conviene hacer algo extraño el lenguaje corriente, dado que se admira lo que viene de lejos, y todo lo que causa admiración, causa asimismo placer» (1404b, 8-11). Esta *artificiosidad*, sin embargo, debe ocultarse con el fin de que parezca que se habla con naturalidad, «porque esto es lo que resulta convincente» (1404b, 18-20). Esta teoría retórica de la claridad como virtud expresiva que admite la extrañeza lingüística como fuente de placer es completamente aplicable a la actitud expresiva del ensayismo en general. El ensayista, cuando construye el nivel de *elocutio*, activa la función estética al emplear los dispositivos del *ornatus*, para lo cual aprovecha toda la potencialidad expresiva inherente a la propia estructura del lenguaje, superando así el uso cotidiano del código lingüístico; sin embargo, no se sale nunca de los límites que le exige la persuasión del receptor y la comunicabilidad del contenido conceptual, pues, salvo alguna excepción, no busca elaborar una construcción lingüística *sublime* [467] que confiera a su texto valores de *poeticidad* [468].

Pero que la intención primera del escritor de ensayos sea la comunicación de un contenido conceptual no quiere decir que la forma expresiva que vaya a utilizar sea neutra respecto a la connotación, ni tampoco que las figuras que en ella aparezcan sean un mero complemento auxiliar, o sea, meros ornamentos añadidos a un discurso gramaticalmente neutro de carácter informativo con el fin de hacerlo atractivo y captar la atención del receptor. Ésta es la descripción del estilo que hacía la teoría retórica clásica (Quint., VIII, 3, 8-10), que entendía la lengua literaria como *sermo ornatus*, es decir, como la simple adición de mecanismos de ornamentación al lenguaje no artístico. Implicaba una concepción del *ornatus* como conglomerado *estático* de elementos diversos, o sea, como conjunto o sistema de recursos expresivos prefijados que se añadían para embellecer externamente un discurso cuyo significado ya había sido definido con precisión, por tanto, quedaban subor-

467. Sobre la naturaleza *sublime* del lenguaje poético, aquél que, por encima del significado convencional de las palabras, apela más a los sentimimientos, a la imaginación, a la belleza de los términos, véase 'LONGINO', *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1979. En esta obra se subraya cómo el estilo sublime no es el que busca la persuasión, sino el que manifiesta el poder de la palabra en sí mismo: «Pues el lenguaje sublime conduce a los que lo escuchan no a la persuasión, sino al éxtasis. Ya que en todas partes lo maravilloso, que va acompañado de asombro, es siempre superior a la persuasión y a lo que sólo es agradable. (...) La experiencia en la invención, la habilidad en el orden y en la disposición del material no se hacen patentes ni por uno ni por dos pasajes, sino que las vemos emerger con esfuerzo del tejido total del discurso. Lo sublime, usado en el momento oportuno, pulveriza como el rayo todas las cosas y muestra en un abrir y cerrar de ojos y en su totalidad los poderes del orador». Cfr. I, 4, 149.

468. Para la noción de *poeticidad* como un grado más alto que la *literariedad* en la determinación de la especificidad literaria de los textos artísticos, véase A. GARCÍA BERRIO, «Lingüística, Literariedad, Poeticidad...», cit, pp. 165-168 y *Teoría de la Literatura*, cit., pp. 100-107. Mientras que la *literariedad* es un hecho de convención, resultado de una *opción* dentro de las estructuras tópicas del sistema literario tradicional, la *poeticidad* es un *valor* automático propio de la obra concreta, original e irrepetible. El efecto estético de la *poeticidad* procede inicialmente de una «estructura verbal privilegiada, que se muestra irreductible por definición a toda previsión convencional previa». Cfr. *Teoría de la literatura*, cit., p. 103.

dinados a lo que se 'expresaba'. Su fundamento retórico residía en la necesidad de alcanzar la persuasión del receptor a través del *delectare* verbal, que contribuía a superar el *taedium* y alcanzar el *movere*. Esta ha sido la explicación que tradicionalmente se ha dado a la presencia de mecanismos de expresividad verbal en aquellos textos argumentativos cuya finalidad específicamente *didáctica* estaba dominada por la persuasión orientada a la acción. Pero no sirve para dar cuenta de las peculiaridades que tiene la expresividad elocutiva del texto ensayístico, en el que la reflexión e interpretación personal de un contenido referencial y la voluntad de estilo se anteponen a la persuasión del receptor.

Frente a esta concepción retórica clásica, un importante sector de la investigación teórica actual en torno a la función estética del lenguaje o estilo de los textos considerados tradicionalmente literarios ha llegado a la conclusión de que el *ornatus* no es mera adición de figuras, sino resultado de la transformación del código lingüístico en sus varios niveles (dado que es imposible añadir a una construcción lingüística nuevos elementos sin que resulte sustancialmente alterada su esencia, a causa del carácter sistemático del lenguaje) [469]. El autor modifica intencionadamente cualquiera de los elementos de la lengua con la finalidad de atraer la atención del receptor hacia el texto mismo y hacer del signo lingüístico base del efecto estético. Esta teoría de raigambre formalista está basada en la importancia concedida al medio expresivo, a la palabra como realidad con valor por sí misma, por encima de la referencia. Pero, ¿cómo definir el mismo fenómeno cuando estamos ante textos en los que el contenido referencial, la información conceptual sí tienen relevancia? En estos casos creemos que la modificación del sistema lingüístico, o sea, la presencia de figuras en un texto argumentativo responde a una doble intención: 1) estética, por cuanto a través del placer estético que produce la extrañeza de la forma se logra la especificidad literaria y, 2) propiamente argumentativa, en dos sentidos: a) argumentación de una visión del mundo y de un pensamiento, y b) persuasión del receptor. Desde nuestro punto de vista, las tres funciones son simultáneas en el texto ensayístico, en el que no sabemos dónde se sitúa la frontera entre la vocación de pensar, el arte de persuadir y el deseo de complacer. Y esta imposibilidad de establecer límites podría explicarse a partir de un concepto de figura retórica más amplio: por ejemplo, pensar que en un texto argumentativo la función del *ornatus* es ante todo una modalidad del pensamiento y, secundariamente, de la forma, de tal manera que es la voluntad de estilo la que modela el pensamiento, regula la argumentación y condiciona la persuasión. Pero vayamos más despacio y veamos qué explicaciones se han dado a la presencia de figuras en los textos argumentativos.

Perelman y O.-Tyteca parten del hecho de que las figuras no actúan únicamente sobre la sensibilidad del receptor, puesto que son igualmente utilizadas por los filósofos y por los poetas y oradores (TA, § 41, pp. 268-269), sino que actúan también

469. Cfr. Grupo μ, *Retórica General*, cit., p. 54.

sobre el pensamiento, modificándolo. Para estos autores, cualquier estructura gramatical aparentemente neutra es susceptible de convertirse en figura si es utilizada de manera inhabitual con el fin de atraer la atención del receptor. Será una figura de *estilo* si el receptor ha percibido que existe una diferencia entre el uso «normal» de una estructura y su empleo inhabitual en ese discurso concreto, por lo que es capaz de operar una posible distinción entre la forma y el fondo; este proceso suscita su admiración en el plano estético [470]. En cambio, la misma estructura será una figura *argumentativa* cuando el efecto persuasivo mismo del discurso ha logrado la adhesión del oyente y éste no percibe la citada distinción entre uso normal y uso inhabitual. Para admitir esta propuesta hay que entender el concepto de «uso normal» del lenguaje como algo relativo y flexible, no estático, dado que las figuras retóricas serán argumentativas o de estilo según la reacción del oyente (TA, § 41, pp. 270-274). Desde esta perspectiva, habrá ciertas figuras que adquieran una dimensión específicamente argumentativa porque, a la hora de presentar las ideas, podrán provocar efectos como: sugerir una elección, aumentar la presencia en la mente del objeto del discurso o reforzar la comunión con el receptor [471]. Pero además de este conjunto de figuras que facilitan la argumentación, encontramos en el *Tratado* otro grupo que pueden constituir ellas mismas argumentos, como la ironía (§ 49), que es un argumento cuasi-lógico; la hipérbole y la litotes (§ 67), la personificación (§ 74), la comparación (§ 57) o el símbolo (§ 75), que son argumentos basados en la estructura de lo real; la analogía (§§ 82-86) o la metáfora (§§ 87-88), que son argumentos basados en los enlaces que fundamentan la estructura de lo real; o el oximoron (§ 90), que es un argumento basado en la disociación de las nociones. Pero lo más interesante de esta propuesta es que no hay unas figuras estéticas y otras persuasivas, sino que esta condición dependerá de cómo perciba el receptor ciertas estructuras lingüísticas, como un desvío o como naturales en el contexto argumentativo: «no sabríamos decir, de antemano, si una estructura determinada debe considerarse o no una figura, ni si desempeñará el papel de figura argumentativa o de figura de estilo; a lo sumo, podemos descubrir un número de estructuras aptas para convertirse en figuras» (TA, § 41, pp. 271-272).

---

470. Perelman no descarta la posibilidad de que las figuras *de estilo*, encaminadas a producir efectos estéticos vinculados a la armonía, el ritmo u otras cualidades meramente formales, puedan tener a su vez una influencia argumentativa «por la admiración, la alegría, la tranquilidad, la excitación, las recuperaciones y las caídas de atención que provocan». Sin embargo, prescinde de estos mecanismos en su análisis de la argumentación (TA, § 36, p. 231).

471. Entre las figuras que 'imponen una elección', Perelman y O.-Tyteca catalogan la interpretación, la definición, la perífrasis, la antonomasia, la prolepsis, la *reprehensio* y la corrección. Las figuras que 'evocan una presencia' son la onomatopeya, la repetición, la *conduplicatio*, los procesos de *adiectio* y amplificación, la sinonimia, la *interpretatio*, la sermocinación, la hipotiposis y la enálage de tiempo. Por último, las figuras que 'refuerzan la comunión con el auditorio' son el apóstrofe, la interrogación, la *communicatio*, la enálage de persona y del número de personas y aquellas que sirven para hacer referencia a una cultura o tradición comunes, tales como la alusión o la cita. Cfr. ibídem, pp. 274-285.

Sin embargo, como ha señalado J. M. Klinkenberg, la clasificación de Perelman implica una definición negativa de las figuras de estilo, que son consideradas como un mero ornato, sin función significativa; esta actitud supone consolidar desde otra perspectiva la secular separación entre la retórica literaria o de las figuras (la defendida desde la Poética formalista y estructuralista) y la retórica argumentativa o de los conflictos (defendida por los filósofos). No obstante, según Klinkenberg se puede encontrar un punto de contacto entre ambas retóricas precisamente en la estructura de las figuras, pues resulta que las dos coinciden en la definición de sus rasgos fundamentales: para Perelman y O.-Tyteca, se requiere «una estructura discernible, independiente del contenido» y «un empleo que se aleja de la forma normal de expresarse y que, por consiguiente, atrae la atención» (TA, § 41, p. 270); igualmente, para el Grupo μ la figura se define: «Un: comme un écart réévaluable, la réévaluation étant déterminée par des facteurs contextuels et pragmatiques. Deux: comme des procédures propres à provoquer l'effect d'autotélisme, que Perelman y Olbrehts-Tyteca retrouvent avec la formule «attirer l'attention»» [472]. Por tanto, desde un punto de vista formal, la estructura de la figura es siempre la misma, de ahí que Perelman acudiera al criterio pragmático para establecer la distinción entre figuras de estilo y figuras argumentativas. Este intento del J. M. Klinkenberg de acercar la retórica argumentativa a la retórica literaria ha sido también llevado a cabo desde otra perspectiva por O. Reboul en el campo de la teoría de la argumentación. Para este profesor la cuestión no es que existan figuras que faciliten la argumentación o que haya figuras que sean en sí mismas argumentos, como sugerían Perelman y O.-Tyteca, sino lo contrario, que todos los esquemas argumentativos pueden ser considerados propiamente como esquemas figurados, de tal manera que el proceso intelectual argumentativo es indisociable de las figuras que se utilizan para su expresión. Intenta demostrar su hipótesis a partir de los cuatro rasgos básicos de la argumentación [473] y concluye afirmando que «un argument est figure dès qu'il est imposible de le traduir, de le paraphraser, de l'exprimer autrement sans l'affaiblir. (...) Plus généralement, il a le même statu d'imprécision, d'intersubjectivité et de polémique que la figure» [474].

Pero existe una tercera posibilidad para acercar la postura de los rétores de la argumentación a la de los rétores de la literatura. Si O. Reboul ha sugerido que todos los esquemas argumentativos pueden ser figuras, desde nuestro punto de vista se podría plantear la hipótesis opuesta: que todas las figuras son, a su vez, argumentos. Según Perelman y O.-Tyteca, las figuras de estilo son gratuitas, han

472. Cfr. J. M. KLINKENBERG, «Rhetorique de l'argumentation et Rhétorique des figures», en M. MEYER y A. LEMPEREUR, *Figures et conflits rhétoriques*, cit., p. 125.

473. Estas cuatro características son: que se basa en las creencias y prejuicios de un auditorio, que utiliza la lengua natural, que carece del rigor inflexible de la demostración y que es, por esencia, polémica, o sea, admite la probabilidad y la falibilidad. Cfr. O. REBOUL, «La figure et l'argument», en M. MEYER (ed.), *De la métaphysique à la rhétorique*, cit., pp. 184-186.

474. Cfr. ibidem, p. 186.

«degenerado» en ornamentos sin función significativa en el momento en que el oyente disocia el uso normal del uso desviado; sólo las figuras argumentativas, aquéllas que pasan por ser 'naturales', sirven para la persuasión. Para nosotros, sin embargo, y tal como demuestra J. M. Klinkenberg, no existe esta distinción y la lectura de cualquier texto, sea argumentativo, lírico o ficcional nos demuestra que las figuras no son nunca arbitrarias, que nunca dejan indiferente al receptor, sino que sirven para expresar algún tipo de contenido emocional o para comunicar más atinadamante contenidos conceptuales; todo autor que, por su voluntad de estilo, ponga en marcha mecanismos lingüísticos de desautomatización, ejerce una 'presión' en el receptor, que reacciona negativa o positivamente. Visto así el asunto, se podría afirmar que todas las figuras son argumentativas en la medida en que todas buscan *persuadir* al receptor, o sea, modificar su actitud. Desde este punto de vista, podemos decir que, en realidad, todas las estrategias lingüísticas que se pueden aislar como figuras aúnan simultáneamente la *función estético-emotiva* y la *función argumentativa*, en la medida en que lo que el escritor busca cuando las emplea es captar la atención de su lector y eventualmente lograr su adhesión; incluso muchas de ellas tienen también una *función cognoscitiva* (metáforas, metonimias, hipérboles...), pues indican que el escritor ve la realidad de otra manera, crea objetos nuevos y nuevas situaciones mediante el uso figurado del lenguaje [475]. Creemos que esta perspectiva puede ser la más fructífera a la hora de explicar la presencia de figuras en el texto ensayístico. Veámoslo.

Dado que la estructura de las figuras es siempre la misma al margen de la función que puedan desempeñar en un texto, no se trata de valorar lo 'normal' por encima del 'desvío' (como hace la retórica argumentativa) o viceversa (como promulga la retórica de las figuras) [476], sino de comprender los mecanismos globales del estilo o expresividad y de la comunicación. Esta cuestión ha sido prácticamen-

475. Nos referimos a la teoría que explica la metáfora desde un punto de vista *interactivo* entre el *tenor* (cosa pensada) y el *vehicle* (cosa dicha). Para I. A. Richards, A. Henry y J. Ortega y Gasset, entre otros, el proceso metafórico implica la presencia simultánea o intercambio de propiedades entre A y B con el fin de producir un nuevo objeto, en el cual las semejanzas promueven la asimilación de las diferencias. Esta teoría es una superación de las explicaciones sustitutivas y comparativas. Véase F. LAZARO CARRETER, «Ortega y la metáfora», en *De Poética y Poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 112-128. El valor cognoscitivo de la metáfora también ha sido subrayado por P. Ricoeur, que establece una vinculación entre la figura, la metáfora en concreto, y la referencia: frente a la negación de la referencialidad del lenguaje literario que habían hecho los distintos estructuralismos, para Ricoeur la metáfora posee un referente que no es denotativo, sino poético o simbólico; la figura posee, por tanto, un valor heurístico, de redescubrimiento del mundo, pues instaura una forma de conocer diferente a la del lenguaje literal. Cfr. P. RICOEUR, *La metáfora viva*, Buenos Aires, Ediciones Megápolis, 1977.

476. Lo 'normal' es lo automatizado, lo que nos conduce directamente al contenido del mensaje, mientras que lo'desviado' nos sitúa en el mensaje mismo. Para la teoría de la argumentación, las figuras de estilo son los usos lingüísticos que se 'desvían' del uso normal de la lengua, mientras que las figuras argumentativas imponen igualmente un distanciamiento, pero el lector no lo percibe, de manera que no es un obstáculo para acceder al contenido del mensaje, sino un medio de persuasión. Por su parte, las teorías poéticas han visto precisamente en el desvío la fuente de la literariedad.

te resuelta en el caso de los textos considerados convencionalmente 'literarios', pero ha habido una especie de resistencia silenciosa a extender la manera en que la Poética y la Retórica de las figuras ha comprendido y explicado el estilo 'literario' (el adensamiento de figuras produce la opacidad del mensaje, que es la base del efecto estético) a otros textos que estaban al margen de la institución literaria. La única respuesta que se ha dado para explicar la presencia de lenguaje figurado en los textos argumentativos ha sido que su función es la puramente auxiliar; se ha considerado un medio para comunicar con más eficacia unas ideas preconcebidas desde la pureza lógica y abstracta del pensamiento, un medio para embellecer la prosa y liberarla de su atonía y banalidad con el fin de ganar lectores. Esta explicación ha sido mantenida tanto desde la Retórica *elocutiva* como desde los sectores más racionalistas de la Filosofía [477]. Por ejemplo, para R. Virasoro, la presencia de figuras en el ensayo puede oscurecer el pensamiento y enajenar al lector:

> En la poesía la palabra tiene un valor por sí misma y no sólo de medio para un fin y, por lo tanto, no cumple una función primordialmente significativa, como sucede en el ensayo, en la filosofía o en la ciencia. (...) Claro es que el ensayo puede ser más o menos poético en su forma y utilizar imágenes y metáforas como recurso expresivo cuando la palabra, como puro signo, no le basta para su propósito. En nuestro tiempo, Bergson, Ortega, Unamuno, Valery, Reyes, Sartre, Camus, entre otros muchos, son magníficos testimonios de esta rara habilidad para aunar poesía y pensamiento, para ser a un mismo tiempo y con igual jerarquía poetas, artistas de las palabras y hombres de ideas, filósofos, ensayistas; aunque también son claros testimonios del riesgo que corre el escritor de enmascarar demasiado sus ideas, y el lector de perderlas de vista atrapado por la belleza de las formas. En ensayista utiliza figuras poéticas, imágenes y metáforas, pero no para quedarse en ellas, enajenado y enajenando al lector en el puro goce estético. De lo contrario, se traicionaría a sí mismo, porque su intención es o debe ser no sólo decir algo, sino algo sobre algo; y ese algo, que es su objeto o su tema, lo enclaustra dentro de cierto ámbito, le impone límites de contenido y de forma y lo obliga a mantener en todo lo posible la más estricta adecuación entre el signo y lo significado, entre la palabra y la idea [478].

---

477. Recordemos que la llamada retórica elocutiva y la filosofía racionalista de base cartesiana aparecen casi simultáneamente a lo largo del siglo XVII: en primer lugar, la Retórica es progresivamente despojada de las dimensiones inventiva y dispositiva, que pasan a la Dialéctica, quedando así relegada a los aspectos verbal-elocutivos, los únicos que serán desarrollados por la Poética formalista y estructuralista, que se constituye así en una retórica de las figuras o retórica literaria, para la que la función del lenguaje figurativo es exclusivamente estética. En segundo lugar, la Dialéctica también será marginada como metodo de conocimiento, sustituida por el método cartesiano, que constituirá la base no sólo de la ciencia natural, sino del modo de pensar en Filosofía.

478. Cfr. R. VIRASORO, «El Ensayo», en *Universidad*, Santa Fe, 78, mayo-agosto, 1969, recogido por J. L. GÓMEZ-MARTÍNEZ, *Teoría del ensayo*, cit., pp. 142-143.

El primer paso para modificar esta postura es superar la tradicional concepción de la expresividad verbal del texto argumentativo como mera adición de mecanismos de ornamentación a un contenido conceptual que podría expresarse a través de una forma neutra gramaticalmente. Hay que desarrollar con todas sus consecuencias la tesis de que la forma es indisoluble del contenido, de tal manera que nunca existe un contenido previo, definido en sus propios términos lógicos y que pueda ser presentado de diversas formas: los mecanismos lingüísticos de presentación de los datos ya modifican su contenido, que no es exactamente el mismo si se expresa de otra manera. En este punto coinciden tanto las escuelas formalistas de la retórica de las figuras como los teóricos de la argumentación, lo que supone dar un primer paso adelante para estudiar la expresividad de cualquier clase de textos, pero sobre todo, del ensayo, por tratarse de un cauce de comunicación que puede ser a la vez un «método de conocimiento» (como dijimos en II. 3). En el ensayista es muy difícil determinar la frontera que separa su estilo personal (o sea, la sensibilidad particular que le lleva a seleccionar, en el marco general de la lengua común, unas determinadas estructuras verbales) de la manera en que enfrenta y argumenta una idea, una tesis, un pensamiento sobre un tema de debate general; sólo en el propio acto de escritura, en el esfuerzo por dar una forma a su pensamiento, sus ideas quedan plenamente forjadas, al ser expresadas en unos términos determinados. La explicación de E. Nicol a propósito del empleo de figuras en el ensayo se aproxima a nuestra postura:

> ... el caso particular, la imagen viva, son casi siempre el estímulo de la ideación y ocupan el primer plano. Incluso puede ser que la imagen y la metáfora no sean puramente auxiliares de la expresión, sino un remate, aquello que se busca; porque, si el propósito es comunicar luminosamente una idea, el lector puede captarla con rápida intuición en el chispazo de la metáfora, y retenerla con más seguridad que si hubiese llegado a ella a través de una secuencia opaca de fórmulas de raciocinio. La imagen y la metáfora dan la conclusión ya hecha y eximen al lector del trabajo que costó llegar a la idea envuelta en ellas [479].

Los medios expresivos elegidos influirán decisivamente en los contenidos y éstos en aquéllos, pero, a la vez, ambos condicionarán también el proceso de persuasión del receptor. Para Belle-Isle, el ensayista espera persuadir a su lector a través de su estilo, más literario que técnico: «Il n'a pas la prétention de convaincre par la présentation des seuls faits mais voit comme un atout indispensable d'avoir recours à la force de l'expression, à l'enthousiasme de la phrase (...). Il sait qu'il ne sert a rien de vouloir imposer ses idées à autrui et qu'il vaut mieux essayer de les insinuer par l'art du style» [480]. Por tanto, las figuras y, en general, todos los medios lingüísticos del estilo personal de un escritor, no son meros ornamentos ni tampo-

479. Cfr. E. Nicol, «Ensayo sobre el ensayo», cit., p. 254.

480. Cfr. F. Belle-Isle, «L'essai littéraire: un inconnu à plusieus visages», cit., p. 54.

co son un simple cauce verbal más agradable para expresar un pensamiento previamente formulado, sino que participan activamente en la actividad intelectual del conocimiento y, simultáneamente, actúan en la sensibilidad estética del receptor, condicionando desde los dos planos su persuasión. Recordemos que en el ensayo lo que se pretende no es persuadir al receptor para que se adhiera a las tesis propuestas, sino persuadirlo de la necesidad de pensar acerca de los problemas que se le plantean.

Desde nuestro punto de vista, por tanto, es necesario admitir que el lenguaje figurado, cuando existe en el ensayo, no puede ser entendido como algo extrínseco al pensamiento sino como un elemento del mismo, no tanto un adorno cuanto un medio de encontrar o de probar ideas. Así se puede explicar la presencia de figuras retóricas en textos no específicamente poéticos, como en las obras de reflexión de muchos filósofos, desde Platón hasta Kierkegaard, pasando por Ortega y Gasset y tantos otros, en las que la expresividad estético-verbal constituye el camino más adecuado para comunicar un pensamiento profundamente vital. Y precisamente estas condiciones estéticas en la microestructura de muchos textos argumentativos han determinado su marginación por parte de la tradición filosófica, sobre todo desde Locke, dado que se ha presupuesto que el revestimiento metafórico de la expresión es una deficiencia lógica y que el lenguaje retórico-poético es inadecuado para alcanzar algún tipo de saber. Esta perspectiva daba por supuesto que existía una unión directa entre la gramática y la lógica y consideraba una exigencia aislar el intelecto de las emociones [481]. Sin embargo, esta concepción ha cambiado en los últimos tiempos, en los que, tras la recuperación del pensamiento de Nietzsche, se ha puesto en entredicho desde distintos frentes la supuesta objetividad denotativa del discurso filosófico y científico, subrayándose su inevitable retoricidad [482]. Paralelamente se ha admitido que la reflexión expresada a través de un

481. Como señala P. de Man, el empirismo británico se ha diferenciado de las filosofías metafísicas continentales en su actitud vigilante para reprimir cualquier influjo de la imaginación sobre la expresión verbal. En su *Essay concerning human understanding*, Locke señala que «si queremos hablar de las cosas como son, debemos conceder que el arte de la retórica –dejando aparte el orden y la claridad–, la aplicación artificial y figurada de las palabras que ha inventado la elocuencia, no hacen sino insinuar ideas falsas, mover las pasiones y, con ellos, confundir el juicio; y, así, son auténticamente una perfecta trampa». La idea de que las figuras tuercen el pensamiento pervivió en toda la filosofía de la Ilustración. Cfr. P. de Man, «The Epistemology of metaphor», en *Critical Inquiry*, V, 1 (1978), p. 15 y ss., cit. por F. Lazaro Carreter, «Ortega y la metáfora», en *De Poética y Poéticas*, cit., p. 113-114. De esta línea se separa I. Kant, para quien la realidad de los conceptos sólo puede percibirse intuitivamente a través de dos recursos: el ejemplo y la hipotiposis. Véase más adelante.

482. Véase F. Nietzsche, «Rhetorique et langage», textos traducidos, presentados y anotados por Ph. Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *Poétique*, 5 (1971), pp. 99-142; J. Derrida, «La mythologie blanche (La métaphore dans le texte philosophique», en *Poétique*, 5, (1971), pp. 1-52. Este problema ya ha sido planteado por N. Frye, para quien la gramática y la lógica están necesariamente vinculadas a la retórica y postula la existencia de una *retórica conceptual* para explicar la expresividad de los textos considerados 'no literarios'. Cfr. N. Frye, «La retórica de la prosa no literaria», en *Anatomía de la crítica*, cit., pp. 431-446.

lenguaje retórico, procedente, por tanto, del *ingenium*, no de la *ratio*, encierra un tipo de saber: el que parte de la concreta contemplación de las cosas, de los tiempos, de las personas, de los lugares, reteniendo lo percibido y descubriendo las *similitudines*; con ello la metáfora, la analogía y otras figuras dejan de ser un adorno y se constituyen en la forma primigenia del saber [483]. Un caso paradigmático es el de la metáfora, tropo de gran complejidad porque activa, tanto en el emisor como en el receptor, la dimensión estética, la dimensión cognoscitiva y la dimensión argumentativa simultáneamente. Por esta razón la metáfora es el mecanismo lingüístico-semántico más poético, porque opera una desautomatización inmediata, y, a la vez, el más filosófico, pues ha sido utilizado como instrumento de indagación de la realidad [484]. Esta doble posibilidad reside en la estructura de la metáfora, que permite conocer un objeto mediante las propiedades de otro; la relación que se establece entre ambos origina el descubrimiento de nuevos aspectos en lo que se suponía ya perfectamente conocido, con lo que el objeto se ve de un modo nuevo [485]. En el ensayo, sin duda, la metáfora, la analogía, la metonimia, la paradoja y otras figuras de pensamiento aúnan esta doble perspectiva simultáneamente: la afectivo-poética y la cognitivo-argumentativa, de lo que se deriva su efectividad a la hora del orientar la persuasión del recetor para que piense por sí mismo lo que se le acaba de mostrar.

---

483. Este es el fundamento de la revalorización de la dimensión propiamente *filosófica* del humanismo renacentista, tal como lo ha visto E. Grassi en su magnífico estudio, *La filosofía del humanismo*. Según Grassi, los humanistas llegan a un nuevo concepto de *ornatus* a partir de su rechazo de la inflexibilidad de las definiciones racionales y de su recuperación de la Retórica y de la dimensión inventiva del ingenio: «Si se arranca del problema del ente definido racionalmente, se desemboca inevitablemente en un *ornatus* como conglomerado estático de diversos elementos; pero si en lugar de ello tomamos como punto de arranque el problema de esa interpelación existencial a la cual ha de dar el hombre justa respuesta en cada situación concreta por medio de la palabra, entonces el *ornatus* del lenguaje retórico, que siempre tiene que ver con el aquí y el ahora, será la forma propia de presentarse el lenguaje originario». Cfr. E. Grassi, *La filosofía del humanismo. Preeminencia de la palabra*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 54. Desde esta perspectiva, el lenguaje propio de cualquier humanismo no es el lógico-racional, sino el ornado, entendiendo por tal no el embellecido extrínsecamente, sino el que a través de las imágenes se convierte en un medio esencial para hacer *visible* la singularidad de los hechos concretos, anejos a un lugar, un tiempo y unas personas.

484. Véase, por ejemplo, J. Marías, «La metáfora», en *Ortega. Circunstancia y vocación*, recogido en *Obras de Julián Marías. IX*, cit., pp. 408-432. Un resumen de la revalorización del lenguaje metafórico y poético entre los filósofos puede verse en E. de Bustos Guadaño, «La metáfora y la filosofía contemporánea del lenguaje», en *Anthropos. Filosofía y Literatura. Historia de una relación e interna reflexión crítica*, en *Anthropos*, 129 (febrero, 1992), pp. 37-42.

485. Para Ch. Perelman, la metáfora y la analogía tienen, en filosofía, un uso cognitivo, pues tienen la capacidad de crear nuevas conexiones entre objetos diferentes, haciendo surgir una visión original del mundo. En cambio, en el ámbito científico, sólo tienen una función heurística, como instrumento de invención o búsqueda de las hipótesis que orientan la investigación, pero, después deben ser eliminadas y los resultados han de ser formulados en el lenguaje técnico del dominio explorado. En tercer lugar, la función que tienen en poesía es afectiva. Cfr. Ch. Perelman, «Analogie et métaphore en science, poésie et philosophie», en *Rhétoriques*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989, pp. 395-410.

Admitir que el estilo en la prosa argumentativa de corte humanista es una modalidad del propio pensamiento, una vía de conocimiento, implica asumir que es incluso anterior al desarrollo de éste, es decir, que es precisamente el estilo el que va configurando el cauce a través del que va a discurrir el proceso intelectual. Esta es la hipótesis de que parte Juan Benet para explicar el estilo de I. Kant [486], hipótesis que también sustenta la teoría que desarrolla sobre las relaciones que existen entre la inspiración y el estilo. Para Benet, el estilo es una vía de conocimiento que, al margen del intelecto, sirve al escritor para enfrentarse con el mundo y darle una forma; por esta razón, el estilo es anterior a cualquier contenido y anterior, por tanto, también a la inspiración, la cual sólo se manifiesta cuando aquél está formado [487]. Esta teoría, válida para el escritor de ficciones, el poeta lírico o el dramaturgo, resulta también adecuada para explicar la voluntad de estilo del escritor de ensayos. Frente a la actitud positivista del investigador, que ve en la retórica un artificio que interrumpe y obstruye la claridad de las ideas y la sustancia lógica, para el ensayista, que es una suerte de ósmosis entre pensador y artista, el estilo suele estar ya formado con anterioridad, suele ser una predisposición natural que va a condicionar el desarrollo y la fomulación de su pensamiento. Un caso paradigmático para ilustrar esta peculiaridad es el de Ortega y Gasset, cuya reflexión conceptual está presidida y encauzada por su orientación artístico-expresiva, como ha estudiado R. Senabre [488]. En definitiva,entender el estilo como una modalidad

---

486. Cfr. J. BENET, «Sobre una metáfora de Kant», en *La moviola de Eurípides y otros ensayos*, cit., pp. 129-144. A la misma conclusión, si bien desde premisas diferentes, llega H. Parret, que subraya cómo Kant condena constantemente la retórica como un complemento superficial y, sin embargo, la emplea como método adecuado para apreciar el sustrato suprasensible. Kant utiliza ciertas nociones retóricas como instrumento de descubrimiento, como heurística, tales como la hipotiposis, el simbolismo y la analogía. Se deduce, por tanto, que el lenguaje figurado puede ser un método, aquél que precisamente comprende la capacidad de simbolización del sujeto razonable. Cfr. H. PARRET, «La rhétorique: heuristique et méthode chez Kant», en M. MEYER y A. LEMPEREUR (eds.), *Figures et conflits rhétoriques*, cit., pp. 103-114.

487. Entresacamos dos citas de sus ensayos en las que define su concepción del estilo: «El estilo proporciona el estado de gracia, a mi modo de ver, y a falta de otro término más específico, es preciso buscar en el estilo esa región del espíritu que, tras haber deshauciado a los dioses que la habitaban, se ve en la necesidad de subrogar sus funciones para proporcionar al escritor una vía evidente de conocimiento, independiente y casi trascendente a ciertas funciones del intelecto, que le faculte para una descripción cabal del mundo y que, en definitva, sea capaz de suministrar cualquier género de respuesta a las preguntas que en otra ocasión el escritor elevaba a la divinidad». Cfr. «Introducción», en *La inspiración y el estilo*, cit., p. 38. Y en otro lugar dice: «Quiero decir con eso que el escritor se encara con el mundo que le rodea menos mediante una ciencia cognoscitiva que gracias a una estilísitica que es la que le dicta la imagen general del universo y la que define, con particular precisión, aquellas áreas del mismo que deben ser abordadas con el conocimiento». Cfr. «La entrada en la taberna», ibidem, p. 108.

488. Según Senabre, del estudio de las imágenes orteguianas se deduce que el estilo y el pensamiento están tan amalgamados que resulta problemático deslindarlos. Afirma, en la línea de lo dicho por Juan Benet, que «su estilo se encontraba ya formado con anterioridad al escrito que suele considerarse como punto de partida de su filosofía: *Adán en el paraíso* (1910)»; «es el subsuelo artístico de Ortega quien condiciona su teoría, la dirige y la encauza, y no, como se ha apuntado, el pensamiento quien pre-

del pensamiento, anterior a éste, implica subrayar que, en el ensayo, la expresividad artística no está en función de las ideas, sino que es una consecuencia de las mismas. Como decía G. de Torre, reinterpretando la famosa frase de Ortega y Gasset, «el ensayo es el arte más la intención reflexiva» [489]. El contenido conceptual puede no ser original, pero cobra interés por la fuerza del estilo personal del escritor, que le confiere una forma inédita, transformándolo en algo nuevo. Y en esto se diferencia el ensayo del texto científico o técnico del especialista: en éste es el pensamiento el que dirige los fenómenos lingüísticos, mientras que en aquél, al contrario, el pensamiento se hace por el lenguaje.

En segundo lugar, una vez admitida esta teoría del estilo, para describir la expresividad artística del texto argumentativo hay que superar la restricción que supone reducir la expresividad de un texto a su manifestación verbal lineal o plano elocutivo. Esta posición, que ha sido mantenida por los formalismos y estructuralismos de nuestro siglo, ha sido puesta en entredicho en los ultimos años por A. García Berrio, que ha reclamado la ampliación del concepto de *ornatus* y la extensión de los mecanismos de la expresividad a los ámbitos textuales de la disposición y de la invención:

> La recuperación de la dimensión textual, sintáctico semántica y pragmática de su objeto, como la que se plantea una Retórica general actualizada, implica necesariamente también extender el fenómeno de expresividad a amplias zonas inventivo-dispositivas del efecto general literario: estéticas, éticas, argumentativas, de encadenamiento del interés, etc. Los rasgos poéticos y las sensaciones estéticas vinculadas a ellos no podían asociarse a la misma raiz retórica que la expresividad tradicional meramente elocutiva [490].

Esta ampliación del concepto de expresividad a los ámbitos macrotextuales permite explicar las estrategias de expresividad intencional en textos extensos, como el proceso de argumentación persuasiva de un ensayo o el de la verosimilitud ficcional de una novela. Estas formas de expresividad «responden a los mismos móviles psicológicos y comunicativos a que corresponde la expresividad estrictamente verbal o microsintagmática de la *elocutio*» [491]. Desde este nuevo punto de vista, la expresividad se entiende no sólo como un fenómeno elocutivo, sino fundamentalmente *tex-*

---

side el desarrollo del estilo». Para Senabre, esta revalorización de la dimensión literaria no implica un rechazo de la dimensión filosófica, sino que sirve para poner en claro que «la vertiente literaria, artística, es el sustrato básico en Ortega, hasta el punto de que no sólo embellece el pensamiento, lo amplifica e ilumina, sino que preexiste a él y le sirve de originario y fundamental soporte». Cfr. R. Senabre, *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, cit., pp. 136-144. Véase una teoría muy parecida en J. Marías, «El estilo de Ortega» en *Ortega. Circunstancia y vocación. Obras de Julián Marías. IX*, ed. cit., pp. 386-407.

489. Cfr. G. de Torre, «José Ortega y Gasset», en *La aventura estética de nuestra edad y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1962, p. 316.

490. Cfr. A. García Berrio, *Teoría de la literatura*, cit., p. 175.

491. Cfr. ibídem, p. 148.

tual, con lo que cobran interés artístico algunos fenómenos como los que citaremos a continuación. Por ejemplo, la acumulación relativamente asistemática de fragmentos (narraciones, descripciones, argumentos, diálogos, etc.) al hilo de la argumentación central, tal como hemos caracterizado la forma/estructura del texto ensayístico en el apartado anterior. En este sentido, las circunvoluciones, digresiones, interrupciones, asociaciones inesperadas, etc., típicas de la flexibilidad y espontaneidad de la mayoría de los ensayos pueden ser fuente de placer estético en la medida en que sugieren al lector una suerte de adecuación entre el pensamiento y el discurso escrito. El placer estético puede proceder de esa «embriaguez natural» que, según Montaigne, determina la fluctuación vacilante de varios asuntos en un ensayo [492].

Si la expresividad tiene una dimensión textual, también tendrá valor artístico la amplitud concedida a cada idea o a cada parte de la exposición en un texto ensayístico, o sea, todas las técnicas de *amplificatio* y, las opuestas o de *abbreviatio*. Ambos fenómenos agrupan un conjunto de figuras expresivas que se originan en los niveles inventivo y dispositivo del texto y cuya función no sólo es argumentativa, sino también estética. La amplificación inventiva o conceptual se corresponde en la elocutio con ciertas figuras de pensamiento que inciden en la *adición semántica* (la *conmoratio* o insistencia repetitiva en determinadas ideas, la *hipotiposis* o descripción de un objeto, persona o situación con el fin de 'ponerlo ante los ojos', el entimema, que es una acumulación argumentativa o la *epifrasis*, que consiste en desarrollar las ideas accesorias), en la *clarificación semántica* (la *definición*, la *dubitatio* y la *correctio*), en la *dilatación semántica* (la *antítesis*, el *oximoron* y la *paradoja*, la *reversio o inversión* y el *quiasmo*, la *sentencia*, la *comparación* y el *ejemplo*) y en la *sustitución* (semántica: la *alusión* y la *personificación*; en la situación del discurso: la *sermocinatio –mímesis, dialogismo, percontatio–*, la *digresión* y el *apóstrofe*; en la estructura sintáctica: la *interrogación* y la *exclamación*) [493]. Todos estos mecanismos de la forma del pensamiento pueden rastrearse en ensayos de diferentes tipos y en muchos casos además de la función argumentativa, tendrán una dimensión estética: buscarán concentrar la imaginación del receptor en la acumulación de detalles, con el fin de que sea capaz de representarse mentalmente el objeto o la idea. Esta posibilidad de hacer patentes las ideas tiene por finalidad mover los afectos del receptor, uno de los cuales es precisamente la emoción estética. Este es el caso, por ejemplo, de muchas descripciones paisajísticas que se encuentran en los ensayos de Ortega y Gasset o de Azorín; igualmente, así se puede explicar la tendencia de Juan Benet o R. Sánchez Ferlosio a concretar lo abstracto, a dar corporeidad tangible a las formas del pensar [494]. El ensayo de Robert

492. Cfr. M. DE MONTAIGNE, «Del arrepentimiento», en *Ensayos*, ed. cit., III, 2, p. 26.

493. Para esta lista cfr. B. MORTARA GARAVELLI, *Manual de retórica*, cit., pp. 268-309. Es una adaptación del esquema de H. Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1983 (reimp.), §§ 363-447.

494. Un ejemplo paradigmático puede leerse en el ensayo de J. Benet titulado «La puerta del lavabo», donde los números 1 y 2, representantes analógicos de las dos molduras que tiene la puerta que ha

Musil cuya superestructura argumentativa hemos analizado en el apartado correspondiente, nos ofrece un ejemplo de amplificación en su segundo parágrafo, en el que presenta una lista de posibles obras de arte de tema obsceno para que el lector 'imagine' la reacción que despertarían entre las autoridades y la opinión pública. Esta digresión narrativa funciona como marco de comparación para que el lector establezca los puntos de partida de la argumentación ulterior; pero también la imaginación del autor se ha desbordado hasta el punto de construir una fábula autónoma, llena de matices psicológicos y afectivos que impactan la fantasía del lector y producen en él un efecto más estético que argumentativo.

El mismo sentido a la vez argumentativo y estético cabría otorgar a los mecanismos del *attentum parare*, algunos de los cuales ya han sido mencionados en el estudio del exordio del texto ensayístico. Cuando el texto empieza con el relato de una anécdota, real o ficticia, puede quedarse en los límites de la estricta información, pero también es relativamente frecuente que el autor, si está avezado en los resortes de la narración, aproveche la ocasión para elaborar un fragmento textual de orden estético. Este fenómeno no es exclusivo del exordio o de la peroración, como cabría esperar, sino que lo podemos encontrar en cualquier parte de la argumentación, cuando de los esquemas argumentativos (como el ejemplo, la comparación, la personificación, la analogía, etc.) se derivan no sólo fines probatorios, sino también estéticos. En general, si el autor de un ensayo tiene dotes artísticas, incluirá en su discurso descripciones, narraciones, diálogos, etc., que además de funcionar como ilustración argumentativa, se convertirán en espacios para desarrollar la imaginación o la evocación lírica, lugares, por tanto, de los que se puede derivar un efecto estético de orden textual.

En esta misma línea de la expresividad de orden textual puede situarse también, por ejemplo, el efecto de 'apertura' característica de algunos ensayos. Nos referimos a esa remisión 'a otro momento', que a veces interrumpe el desarrollo de un tema y lo aparta para retomarlo en otra ocasión que no suele llegar; este fenómeno típico del ensayo puede interpretarse como un procedimiento de abreviación conceptual nacido en la *inventio*, y cuya figura correspondiente en el plano de la elocutio sería una mezcla de reticencia y de preterición. Las expectativas abiertas

suscitado la irónica reflexión objeto del ensayo, adquieren rasgos humanos y personificadores. Por ejemplo, la existencia de la unidad, del uno, «goza de carácter carcelario» sólo por hallarse recluida en un ámbito que en modo alguno puede abandonar, sino porque en tal situación se ve despojada, por así decirlo, de su oficio (probablemente el de delincuente), de su función, de sus prerrogativas, y, ay, de su destino. Como un verdadero malhechor arrojado a presidio tanto en castigo de su conducta cuanto en evitación de sus posibles perjudiciales acciones, lo cierto es que la unidad recluida en la conciencia ha quedado, como se dice ahora con frecuencia, desactivada; porque si la unidad pudiera actuar sería para quedarse sola, para restaurar el frágil imperio de la moldura *I*, para quedarse con todo y–antes que cualquier otra cosa– destruir esa conciencia que la ha creado, le ha insuflado la más delirante ambición y, por último la ha secuestrado. Bien puede sospecharse que el día en que la unidad logre evadirse de la conciencia, será el fin del mundo». Cfr. J. BENET, «La puerta del lavabo», en *La moviola de Eurípides y otros ensayos*, cit., pp. 115-127.

obligan al receptor a completar o imaginar, de alguna manera, los derroteros que seguiría ese tema meramente sugerido y pronto abandonado; de este rechazo a la completitud, a la exhaustividad se puede derivar un efecto estético o expresivo, ralacionado con el suspenso. Igualmente se podría interpretar la ausencia de una conclusión como la que suele culminar los procesos lógico-racionales; como en el ensayo no existe casi nunca un proceso de este tipo, no se busca la felicidad que se deriva de la contemplación de un perfecto balance, sino, al contrario, se intenta promover la experiencia de un cierto grado de desequilibrio, el que surge de la imperfección o de lo inconcluso; esta posible insatisfacción intelectual se puede resolver, en los casos más afortunados, en una inquietud emotiva parecida a la que Borges deja implícita en su descripción del hecho estético: «esta inminencia de una revelación que no se produce es, quizá, el hecho estético» [495].

Un ejemplo muy interesante de la dimensión inventivo-dispositiva de la expresividad que estamos comentando es el proceso metonímico que encontramos en las descripciones que O. Paz incluye en su ensayo *El laberinto de la soledad*, donde, en lugar de hacer una caracterización exhaustiva y detallada de la vida mejicana (que sería lo que encontraríamos en una estudio profesional y especializado), elige una serie de elementos típicos de su país, como las máscaras, el pachuco, la palabra *chingar*, etc., conocidos por todos y llenos de connotaciones específicas, y los toma como metonimia del carácter nacional. Con ello se acerca más a la actividad del artista que a la del especialista [496].

En definitiva, lo que queremos subrayar es que estos procedimientos inventivo-dispositivos no sólo tienen un valor argumentativo, sino que también lo pueden tener afectivo, emocional, por tanto, en muchos casos son explicables asimismo por la *voluntad de estilo* que predomina en el discurso ensayístico, que es la que rompe el marco propio de un tratado teórico y da al ensayo una de las dimensiones de su especificidad como clase de textos literarios. Para nosotros, los procedimientos textuales más generales de la persuasión y de la argumentación, que se originan en los niveles macroestructurales del texto, pueden ser también, en algunos casos, expresivos, pues de ellos pueden igualmente derivarse efectos estéticos o emocionales. La tesis de que la expresividad no es sólo un fenómeno verbal elocutivo, sino que se aloja también en los procesos inventivos de selección de los tópicos y de las circunstancias referenciales, así como en los procesos organizativos de disposición sintáctica tiene su fundamento en el hecho de que las tres operaciones constituyentes de discurso no están separadas, sino íntimamente interconexionadas, como señala A. García Berrio:

> La reversibilidad de los tres compartimentos retóricos, su permeabilidad, la fluencia indistinta de los procesos de génesis es la fuente de la mayoría de los

495. Cfr. J. L. BORGES, «La muralla y los libros», en *Otras Inquisiciones*, cit., p. 12.

496. Cfr. D. W. FOSTER, «La escritura del desenmascaramiento en *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz», en *Para una lectura semiótica del ensayo latinoamericano. Textos representativos*, cit., pp. 117-126.

efectos estéticos de expresividad. A veces, la azarosa asociación entre significantes próximos o muy contrastados dispara procesos lógicos de equivocidad o de analogía léxica y conceptual: son consecuencias expresivas que progresan de la *elocutio a la inventio*. En ocasiones, lo que destaca expresivamente son los efectos de paralelismo o de contraste dispositivo en la macroestructura del texto [497].

Esta propuesta estaba ya implícita en la tradición retórica. La idea de que la expresividad es un fenómeno también inventivo se encuentra en Aristóteles, para quien la elegancia retórica desborda los límites de la *léxis* y se instala en el fundamento de la inteligencia o *dianoia*, de ahí que diga que «son forzosamente elegantes tanto la expresión como los entimemas que nos proporcionan una rápida enseñanza» (*Retórica*, III, 10, 1410b, 21). Según el profesor Q. Racionero, esta concepción de la 'elegancia' (*tó asteíon*) como un fenómeno relativo tanto a la distinción y buen gusto de la *léxis* como a la agudeza e ingeniosidad de lo expresado por ella, no ha tenido gran resonancia en las tradiciones retóricas posteriores, en las que «la elegancia entendida como una 'virtud de estilo' es discriminada claramente de la elegancia que nace del ingenio» [498]. Efectivamente, esto sucederá así, pero en las taxonomías de figuras quedará implícita la idea general de que la pretensión de belleza del *ornatus* se refiere tanto a los pensamientos (*res*), como a la formulación lingüística (*verba*), fosilizada en la tradicional distinción entre figuras de palabra (*figurae verborum* o *léxeos schémata*) y figuras de pensamiento (*figurae sententiae* o *dianóias schémata*). Este segundo grupo supone, según Lausberg, «una función de lo *aptum* conceptual y pertenece propiamente al fenómeno de la *inventio* y de la *dispositio* referido a los pensamientos (*res*). Pero tradicionalmente es tratado en la *elocutio* bajo el título de 'figuras de pensamiento'» [499]. Esta matización nos indica que la tradición clásica tenía también en cuenta determinados fenómenos expresivos que tenían su génesis en los niveles macroestructurales del texto; a diferencia de las figuras de dicción, que tienen su punto de partida en estructuras gramaticales y manipulan el plano del significante (sonido, morfología de las palabras, construcción sintáctica), las llamadas figuras de pensamiento, que en realidad nacen en la *inventio* o la *dispositio* y se proyectan en la *elocutio*, pretendían recoger un conjunto de procesos de orden intelectual que daban cuenta de la organización artística de la forma del contenido o plano del significado. Por esta razón, este conjunto de figuras de pensamiento se suele interpretar como especialmente idóneas para la argumentación, como hacen Perelman y O.-Tyteca, aunque rechazan la tradicional distinción entre figuras de dicción y figuras de pensamiento (TA, § 42, pp. 274-275). Si retomamos la clasificación que hacen de las figuras según su función argumentativa, observaremos que, excepto las que consideran en sí mismas esquemas argumentativos (como la metáfora, la analogía, el símbolo, la

497. Cfr. A. García Berrio, *Teoría de la literatura*, cit., p. 154.

498. Cfr. Q. Racionero, en su ed. de Aristóteles, *Retórica*, lib. III., n. 177, p. 531.

499. Cfr. H. Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, cit., § 163.

ironía, etc.), aquéllas que, según ambos teóricos, «imponen una elección», «evocan una presencia» o «refuerzan la comunión con el auditorio» se pueden identificar, por lo general, como figuras de pensamiento [500]. Esta identificación velada de las figuras argumentativas con las figuras de pensamiento es, en cierto modo, natural, pues la argumentación es un proceso más intelectual que poético expresivo, por tanto, más interesado en los mecanismos lingüísticos que dan forma a los pensamientos que en aquéllos que intentan seducir por la forma del significante. Por lo general, en el texto argumentativo moderno son más importantes y abundantes las figuras que afectan al contenido y a su disposición, como son las figuras de pensamiento y los tropos, que las que afectan a la dicción. Lo que, desde nuestro punto de vista, no está suficientemente subrayado es el hecho de que los procedimientos que estructuran el contenido en una determinada argumentación no dejan de ser también procedimientos expresivos (aunque el receptor no las perciba como tales, que es la tesis de Perelman y O.-Tyteca). Como ya hemos dicho, las figuras de pensamiento o 'argumentativas' (si seguimos con la identificación velada que hacen los citados teóricos de la argumentación) forman parte de la voluntad de estilo y son fuente de expresividad estética, en la medida en que no dejan de ser estructuras lingüísticas diseñadas para llamar la atención del receptor y producir en él algún efecto emocional o intelectual.

En síntesis, para describir la expresividad artística de un texto ensayístico argumentativo es necesario tener en cuenta dos aspectos:

- Que los recursos expresivos pueden cumplir tres funciones: estético-emotiva, argumentativo-persuasiva y cognoscitiva, asumiendo que en muchos casos las tres funciones y los efectos que les son anejos son simultáneas en la misma estructura lingüística.
- Que no todos los recursos expresivos se focalizan en sintagmas concretos de la construcción verbal-elocutiva del texto, sino que la mayoría se gestan en los niveles inventivo y dispositivo y están al servicio de la expresividad global del texto para obtener la adhesión del receptor, que puede ser emotiva o intelectual.

Así entendida, la expresividad en el texto ensayístico deja de ser un mero mecanismo de embellecimiento verbal sobre un discurso neutralmente lógico y pasa a ser un complejo proceso por el que el escritor se enfrenta y conoce el mundo y le da una respuesta desde la personalidad de su estilo; de esta manera se fundamenta el hecho de que el estilo o expresividad en el ensayo tenga a la vez una función intelectual, existencial, persuasiva y estética.

500. De hecho, todas las figuras que recogen en este apartado (TA, § 42)) son figuras de pensamiento, excepto la perífrasis y la antonomasia, que son tropos, aunque de aquéllos que están dentro del ámbito del contenido conceptual, según la clasificación de H. Lausberg; por tanto, todos los esquemas figurados que proponen como 'argumentativos' están relacionados con la organización formal del pensamiento.

III.2.4. *Los sujetos participantes en la comunicación*

> *Creo que fue San Agustín el que decía: «mi uno son dos y yo estoy en los dos por entero». Expresión, como tantas suyas, platónica. Si el pensamiento es un diálogo es porque es el hombre el que piensa. Y el hombre, es decir, un hombre –y un hombre de verdad– no es uno, es dos. No hay monólogo interior, ni exterior, que valga. O sea, que el verdadero diálogo, como la caridad verdadera, empieza por uno mismo: porque uno mismo es dos.*
>
> (J. BERGAMÍN, *El espejo de Narciso*)

En este apartado vamos a estudiar la construcción de los sujetos de la comunicación del texto ensayístico a partir de los indicios lingüísticos que en la manifestación textual lineal informan sobre su presencia y sobre su actitud; se trata de ver cómo el enunciador, en aras de la *utilitas*, ha textualizado la propia estructura comunicativa que mantiene con el receptor en el interior del espacio sintáctico constituido por el texto. Se trata de una orientación lingüística que concibe la Pragmática como semiótica de la interacción textual; desde esta perspectiva, ha sido definida por J. Lozano, C. Peña Marín y G. Abril como «la investigación de los aspectos indiciales e instrumentales del lenguaje, es decir, de las situaciones en que se dan los discursos y de los afectos que éstos promueven» [501]. Para ello se prescinde de la definición psicológica de los sujetos que biográfica y empíricamente intervienen en la comunicación y se atiende sólo a los elementos lingüísticos que el propio texto establece para su ubicación contextual y para construir un tiempo, un espacio y unos actores o sujetos del texto. El texto se considera un artefacto que vehicula, a través de indicios lingüísticos, *representaciones* de su contexto y de sus sujetos, autor y receptor, a los que atribuirá conocimientos, deseos, intereses, etc., que determinarán la estrategia del proceso textual [502]. Estas relaciones entre el texto y el contexto se ponen de manifiesto con el problema de los *actos de habla*, las condiciones de la *interacción* comunicativa o la cuestión de las expresiones *indiciales* que informan acerca de los componentes del contexto (sujetos, lugar y tiempo). Se trata de una perspectiva lingüístico-pragmática que implica concebir el texto como una actividad o representación, a la que asistimos al observar las operaciones intratextuales por medio de las cuales los actores implicados se afectan mutuamente y por las que modifican el contexto. En este sentido, se puede hablar,

501. Cfr. J. LOZANO, C. PEÑA-MARÍN Y G. ABRIL, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, cit., p. 248.

502. Cfr. ibídem, p. 252. Véase también T. A. VAN DIJK, «Pragmática: texto, actos de habla y contexto», en *La ciencia del texto*, cit., pp. 79-107 y «La Pragmática del discurso», en *Estructuras y funciones del discurso*, cit., pp. 58-76.

como lo ha hecho G. Vignaux respecto al texto argumentativo, de *teatralidad*: el discurso argumentativo no sólo es traducción de los pensamientos del autor presentados de una determinada manera, sino también productor de las circunstancias exteriores; el sujeto del discurso es a la vez actor y espectador [503].

En el marco de esta orientación pragmático-lingüística vamos a estudiar las representaciones que el texto ensayístico ofrece de su contexto y de los sujetos participantes en la comunicación. Como hemos dicho, ello implica eludir toda mención relativa a la existencia biográfica de los autores (rasgos de carácter o de pensamiento de un ensayista concreto). Nuestro estudio no ofrecerá información de este tipo, pero sí aludirá a la manera en que la existencia empírica de los autores y lectores se hace patente a través de los procedimientos lingüísticos que personalizan el enunciado. En todo texto argumentativo aparecen ciertas marcas lingüísticas y cierta información semántica que indica el carácter predominantemente subjetivo del discurso, siendo la presencia de dichas marcas la que distancia este tipo de textos de aquéllos que buscan la objetividad del puro razonamiento, su coherencia y verdad. Frente a esos textos de vocación demostrativa, la textos argumentativos implican la presencia «moral» del emisor y la participación activa del receptor, a través de determinadas marcas lingüísticas que nos dicen algo acerca de cómo un autor piensa o siente y cómo entiende a su receptor. Nuestro estudio va a intentar demostrar cómo la personalidad del ensayista se refleja en el texto a través de determinadas señales lingüísticas que lo marcan subjetivamente.

El acercamiento al texto ensayístico como proceso semiótico de proyección pragmática implica recordar ciertas distinciones conceptuales básicas en el ámbito de la semiótica lingüística. En primer lugar, supone tener en cuenta la existencia de un sujeto productor que establece una relación dialógica con un interlocutor. Pero este sujeto del texto no es entendido en el ámbito de la lingüística, sobre todo desde Benveniste, como una entidad dada *a priori*, sino como un constructo derivado del propio texto, construido por él. Por tanto, la noción de sujeto productor implica una duplicidad: por un lado tiene una existencia empírica y, por otro lado, es una construcción teórica procedente del texto mismo; en el primer caso se trata del autor histórico o *sujeto del acto literario*, quien ha producido efectivamente el texto, mientras que en el segundo caso, se trata del *sujeto de la enunciación* o *enunciador*, a quien hay que atribuir la oración implícita inicial «yo digo que...». Así, la enunciación es, según Benveniste, la puesta en discurso de la lengua por un sujeto en un contexto determinado y teniendo en cuenta sus condiciones de uso; su resultado es el *enunciado*, que es el texto efectivamente pronunciado o escrito. Este sujeto de la enunciación o enunciador, que es un constructo teórico del autor lógico del texto, pero que a la vez es construido por él, no se debe confundir con el *sujeto del enunciado*, que es la presencia en el texto del deíctico /yo/, como indicio

503. Cfr. G. VIGNAUX, «Le discours comme representation», en *L'Argumentation. Essai d'une logique discursive*, cit., p. 71 y ss.

gramatical de una enunciación personalizada («yo digo que *yo, tú, él*...). A su vez, el destinatario textual también es construido teóricamente por el propio texto, que presupone la existencia de un *enunciatario*, lector modelo o lector implícito, que garantiza la inteligibilidad del texto. Este enunciatario tampoco se ha de confundir con la representación gramatical en el enunciado de un interlocutor a través del deíctico /tú/ [504].

Por otra parte, al plano de la enunciación compete todo aquello que en el texto indique la actitud del sujeto respecto a lo enunciado. En general, la enunciación puede estar personalizada en distintos grados, es decir, hay unos textos más marcados subjetivamente que otros. Cuando el sujeto manifiesta sus puntos de vista y sus opiniones o refiere sus propias experiencias se dice que el texto está personalizado, por lo que en él aparecen ciertas marcas lingüísticas propias de la manifestación del yo y de su actitud respecto a lo enunciado (indicadores de persona, espacio y tiempo –deícticos–; modalidades de la enunciación; unidades léxicas subjetivas; adverbios y conjunciones «enunciativos»). A través de estos recursos lingüísticos, el sujeto de la enunciación construye una determinada imagen de sí mismo, pero a la vez proyecta la imagen de un interlocutor, cuya representación en el texto se aproxima a lo que U. Eco llamó Lector Modelo, es decir, «el conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado» [505]. Lo peculiar del texto cuando está personalizado es que el destinatario aparezca explícitamente como un /tú/ en el enunciado, formando entonces con el /yo/ una «correlación de subjetividad». La construcción textual de este destinatario está en función de la *estrategia* del enunciador (cognitiva, persuasiva, manipuladora...), que convierte al interlocutor en una realidad textual a la cual se le pueden atribuir conocimientos, deseos, intereses e incluso proposiciones, cualificándola modal y pasionalmente. Hay usos de la lengua que sirven para esta definición del enunciatario: la presuposición, el sobreentendido, ciertas construcciones negativas y adversativas, etc. [506]. En síntesis, lo que nos interesa saber es cómo el enunciador se presenta a sí mismo y cómo prevé la representación de su interlocutor a través de su estrategia textual.

A continuación vamos a estudiar los mecanismos de construcción textual de los sujetos de la enunciación del texto ensayístico. Nuestro punto de partida será la estrategia [507] fundamentalmente persuasiva del enunciador, propia de todas las cla-

---

504. Para todo lo dicho, véase J. DUBOIS, «Enoncé et énonciation», en *Langages*, 13 (1969), pp. 100-110, y E. BENVENISTE, «L'appareil fomel de l'énonciation», en *Langages*, 17 (1970), pp. 12-18.

505. Cfr. U. ECO, *Lector in fabula*, cit., p. 89.

506. Cfr. J. LOZANO, C. PEÑA-MARÍN y G. ABRIL, *Análisis del discurso*, cit., pp. 89-118.

507. La profesora Carmen Bobes Naves habla de *tono*: «la relación de los sujetos que usan los signos en un proceso semiósico en el que comparten el encuadre situacional y todas las circunstancias pragmáticas, puede establecerse en un tono irónico, sarcástico, metafórico, simbólico, etc. que condiciona el valor de las referencias propias de los signos. Las relaciones de los sujetos con su propio texto constituyen una fuente clara de sentido». Cfr. C. BOBES NAVES, *La semiología*, Madrid, Síntesis, 1989, p. 97.

ses de textos del género argumentativo [508]. Dicha intención busca, por su propia naturaleza, el logro de un determinado efecto perlocutivo en el destinario, lo que condiciona de forma relevante la construcción textual argumentativa; pero ésta es diferente según se trate de tratados teóricos o de textos argumentativo-literarios de corte humanista. En los tratados puramente teóricos, de pretensiones científicas, es decir, aquellos que están al margen del contexto humanista de la comunicación personalizada, la intención didáctico-persuasiva del emisor se lleva a cabo buscando la máxima despersonalización posible; ello se consigue generalmente mediante la supresión provisional de los sujetos de la enunciación en el ámbito del enunciado e instaurando como instancias garantes de la veracidad la ciencia, el saber de las autoridades o la evidencia de los hechos de la realidad, instancias utilizadas a modo de pruebas irrefutables de la demostración. El especialista muestra su saber particular de manera objetiva, sin relacionarlo con su propia persona. Frente a esta despersonalización de los textos exclusivamente teóricos o pretendidamente objetivos, el texto ensayístico (y otras clases de textos argumentativos) hace depender las modalidades de la argumentación y sus peculiares estructuras textuales de los sujetos de la enunciación, presentes en el enunciado explícitamente a través de determinadas marcas lingüísticas de la subjetividad.

La configuración subjetivizada del discurso argumentativo del ensayo tiene dos finalidades: por un lado, personalizar la materia, ya que, sólo al quedar individualizados el enunciador y el destinatario, se puede establecer una relación de carácter dialogal; teniendo en cuenta la opinión del receptor, considerándolo con una capacidad intelectual igual o semejante a la del emisor, se consigue dar un tratamiento no dogmático a las materias y se elimina la adulación y la demagogia. Ello no implica que el ensayista renuncie a conmover o emocionar al destinatario de su discurso; antes al contrario, precisamente el carácter personalizado de la comunicación es lo que permite la movilización de pruebas subjetivas, como son los *páthe*, junto a las pruebas lógicas. Por otro lado, la segunda finalidad de la subjetivación del discurso ensayístico es permitir que el enunciador transmita una determinada imagen de sí mismo. Esto se puede explicar acudiendo a la noción retórica de *êthos*, según el cual, buena parte de la credibilidad del emisor reposa no tanto en la solidez de sus argumentos cuanto en su carácter, en su honorabilidad, en la confianza que sea capaz de despertar. El *êthos* y el *páthos* son pruebas subjetivas o morales, basadas en las pasiones y dirigidas a conmover (frente a las que, basadas en la lógica, pretenden convencer). En el ensayo, destinado a ser leído y no a ser pronunciado ante un auditorio al que hubiera que emocionar, los recursos relativos al *êthos* son más frecuentes que los propios del *páthos* (excepto cuando los textos tienen un marcado carácter polémico o sentimental). El sujeto de la enunciación

508. Recordemos que el tono textual que el género argumentativo 'impone' a los textos que se orientan bajo sus normas es aquél que pretende, o bien informar de unos hechos o saberes a un interlocutor, o bien persuadirlo acerca de la conveniencia de que asuma para su formación moral e intelectual tal o cual sistema de valores, o bien simplemente convencerlo de lo bien fundado de su tesis u opinión.

pretende causar buena impresión en el destinatario sobre todo cuando no todas las pruebas que va a esgrimir son de carácter lógico, sino también basadas en la experiencia personal, en la intuición, en la asociación de ideas, etc.

La presencia del autor en el texto argumentativo se realiza desde dos planos: 1) a través del mensaje mismo, cuyos indicios lingüísticos nos revelan la actitud de quien lo emite, lo cual determina el grado de influencia ejercida sobre el receptor; y 2) el de su propia personalidad, haciendo patentes sus cualidades morales e intelectuales. Igualmente, el lector se hace patente en dos planos: 1) como lector implícito o construcción del receptor ideal, aquél sobre el que la argumentación del emisor será efectiva y convincente; y 2) como destinatario interno de la enunciación, a través de marcas lingüísticas en el texto destinadas a crear la apariencia de diálogo.

III.2.4.1. El enunciador y su construcción textual

Como señala J. L. Gómez Martínez, «aún en las más dispares y contradictorias definiciones del ensayo siempre ha habido una característica común: su condición subjetiva. (...) Es, en efecto, lo subjetivo al mismo tiempo la esencia y la problemática del ensayo» [509]. Efectivamente, casi todas las definiciones coinciden en afirmar que lo más peculiar del ensayo es, además de la disposición asistemática del contenido, la presentación de éste no de una manera objetiva, sino a través del filtro subjetivo de una personalidad singular. Sin embargo y en general, las defininiones no matizan los distintos aspectos de lo que, mejor que subjetividad, podríamos denominar de una manera global *personalismo*, es decir, no especifican a qué se refieren exactamente cuando mencionan, dentro de una lista de rasgos que caracterizan al ensayo, el del subjetivismo. Veamos unos cuantos ejemplos:

> ... su naturaleza es interpretativa, pero muy flexible en cuanto a método y estilo; sus temas, variadísimos, los trata el autor desde un punto de vista personal; la extensión, aunque varía, permite por lo común que el escrito se lea de una sola vez; revela, en fin, las modalidades subjetivas del escritor [510].

> ... algunos rasgos fundamentales del género: variedad temática, espíritu crítico, afán personalizante, finalidad pedagógica...

> Autobiografía a saltos. El ensayo es como la novela del ensayista. Mejor que autobiografía, afán personalizador, un referir todas las circunstancias al propio yo. Esa actitud unifica lo disperso y vario del ensayo, reflejo de cultura asimilada y experiencia vivida [511].

509. Cfr. J. L. Gómez Martínez, *Teoría del ensayo*, cit., p. 45.
510. Cfr. M. Vitier, «El ensayo como género», cit., p., 46.
511. Cfr. A. Carballo Picazo, «El ensayo como género literario...», cit., pp. 138 y 153.

> El ensayo consiste en esto: representar la experiencia personal a través de una síntesis de la emoción, la imagen y la idea (...). La emoción (capacidad lírica), la imagen (capacidad observadora) y la idea (capacidad crítica) forman un estilo de comunicación directa entre el autor y el lector. (...) El ensayo es, finalmente, la forma más directa en que el escritor puede expresar su voluntad [512].

> ...Pues el ensayo es suma de opiniones, emanación natural de nuestra toma de contacto con la vida, expresión de una experiencia personal (...) Insisto en que no se debe perder de vista el acento entrañable del ensayo, coloreado por lo personal aun cuando aspire –y no siempre ocurre así– a la objetividad [513].

De lo dicho se desprende que cuando se habla del personalismo como rasgo definitorio del ensayo se está aludiendo a distintas cosas a la vez, que intentaremos sintetizar a continuación. En primer lugar, el personalismo del ensayo reside en el proceso de focalización desde el que se tratan las materias semántico-referenciales. El ensayista interpreta la realidad desde la perspectiva exclusiva de su persona, dentro de sus circunstancia social, cultural e ideológica, aunque posteriormente sus experiencias puedan hacerse extensibles al hombre en general. Establece, por tanto, un *punto de vista*, el del *yo*, una perspectiva desde la que contacta con la realidad y que es la responsable de la sensación de unilateralidad no dogmática que a menudo se deriva de la argumentación ensayística. En Ortega y Gasset encontramos la formulación más clara de esta característica propia del ensayo en su teoría de la circunstancia y en su teoría de la perspectiva:

> ... considero de urgencia que dirijamos también nuestra atención reflexiva, nuestra meditación, a lo que se halla cerca de nuestra persona.
>
> El hombre rinde el máximum de su capacidad cuando adquiere la plena conciencia de sus circunstancias. Por ellas comunica con el universo. (...)
>
> Ahora bien: la perspectiva se perfecciona por la multiplicación de sus términos y la exactitud con que reaccionemos ante cada uno de sus rangos (...)
>
> Hemos de buscar a nuestra circunstancia, tal y como ella es, precisamente en lo que tiene de limitación, de peculiaridad, el lugar acertado en la inmensa perspectiva del mundo. No detenernos perpetuamente en éxtasis ante los valores hieráticos, sino conquistar a nuestra vida individual el puesto oportuno entre ellos. En suma: la reabsorción de la circunstancia es el destino concreto del hombre [514].
>
> *El espectador* mirará el panorama de la vida desde su corazón, como desde un promontorio. Quisiera hacer el ensayo de reproducir sin deformaciones su perspectiva particular. Lo que haya de noción clara irá como tal; pero irá también como ensueño lo que haya de ensueño. Porque una parte, una forma de lo real es

512. Cfr. P. E. Earle, «El ensayo hispanoamericano como experiencia literaria», cit., p. 26.

513. Cfr. R. Gullón, «España, 1962. El ensayo como género literario», cit., pp. 59 y 60.

514. Cfr. J. Ortega y Gasset, «Lector...», en *Meditaciones del Quijote*, ed. cit., pp. 39-40 y 48-49.

> lo imaginario, y en toda perspectiva completa hay un plano donde hacen su vida las cosas deseadas. Voy, pues, a describir la vertiente que hacia mí envía la realidad (...). Tal es la intención que me mueve. Como se advierte, excluye de una manera formal el deseo de imponer a nadie mis opiniones. Todo lo contrario: aspira a contagiar a los demás para que sean fieles cada cual a su perspectiva [515].

La importancia que en el ensayo tiene la perpectiva del ensayista, las circunstancias personales desde las que impone un punto de vista a la realidad, se percibe en la frecuente presencia en el enunciado de marcas lingüísticas del tipo: *[yo] creo, [yo] pienso, [yo] supongo, a mi modo de ver, para mí, en mi opinión, a mi juicio, desde mi punto de vista*, etc. El ensayista es consciente de la contingencia de su pensamiento, por lo que expone sus convicciones a título personal [516]. La única garantía de «verdad» que ofrece es la derivada de la libertad en la actitud reflexiva: porque el pensamiento se ejerce libremente, sin ninguna presión dogmática, cada palabra es un compromiso del autor, lleva su firma. No obstante, lo subrayable en este proceso no es el objeto o tema tratado, que sea bien o mal conocido, que sea prometedor o amenazante, que sea verdadero o falso, sino el sujeto que conoce, la instancia de juicio que se pronuncia a propósito de tal hecho, el cual es afrontado con una determinada actitud y sentimiento.

La perspectiva del sujeto de la enunciación condiciona a su vez el contenido, que a veces procede, más que de la realidad objetiva, de la propia experiencia personal y privada del autor. Por tanto, el personalismo del ensayo reside, en segundo lugar, en la articulación de un contenido emotivo junto a un contenido conceptual; el ensayista incluye datos concretos de su propia vida, de sus sentimientos, deseos, frustraciones, etc., comentarios personales a través de las que se nos ofrecen fragmentos de su retrato o de su autobiografía, que son exteriorizados a modo de confesión. Por esta razón, una de las bases del pacto de lectura que establece el ensayo como clase de textos es precisamente la sinceridad del ensayista, que desvela al lector parcelas de su intimidad: un estado de ánimo, una inquietud, una felicidad, etc. No obstante, este elemento confesional del ensayo, que está muy patente en los albores de esta clase de textos de la mano de Montaigne, que llega a identificarse con su libro [517],

---

515. Cfr. J. ORTEGA Y GASSET, «Confesiones de *El Espectador* (febrero-marzo, 1916)», en *El Espectador. I*, cit., pp. 24-25.

516. El propio Montaigne ya alude a esta cualidad del ensayista: «El proceder de Roma consistía en que lo que un testigo declaraba haber visto con sus propios ojos y lo que un juez ordenaba con su más cierto saber, concebíase con este modo de hablar: pareceme. Me hacen odiar las cosas verosímiles cuando me las imponen como cosas infalibles. Gusto de esas palabras que suavizan y moderan la temeridad de nuestras afirmaciones: *quizá, en cierto modo, algo, dicen, creo* y otras semejantes. Y si tuviera que educar a los niños, pondríales tanto en los labios esa manera de responder inquisitiva y no resolutiva: *¿qué quiere decir?, no lo entiendo, podría ser, ¿es verdad?*». Cfr. M. DE MONTAIGNE, *Ensayos. III*, 11, ed. cit., pp. 296-297.

517. Dice: «Nosotros, mi libro y yo, vamos de acuerdo y con la misma marcha. En otros casos puédese elogiar la obra y criticar al obrero, por separado; en éste no: si se ataca al uno, se ataca al otro». Cfr.

no es generalizable a todas las manifestaciones ensayísticas que conocemos. Contemporáneo de Montaigne, Francis Bacon proporciona un modelo alternativo a la declarada subjetividad del francés y ofrece unos ensayos en los que reserva su intimidad. Por tanto, el personalismo del ensayo no se puede reducir exclusivamente a esta dimensión confesional o autodescriptiva, pues la efusión intimista es, por lo general, un aspecto bastante menos frecuente en el ensayo contemporáneo, excepción hecha de grandes personalidades como Miguel de Unamuno o George Bataille entre otros, para los que la escritura discursiva del ensayo es un medio idóneo para desarrollar una meditación sobre lo general a través del filtro del propio estado anímico. Aunque no hay que olvidar que este protagonismo de la experiencia autobiográfica puede ser un mecanismo retórico por el que se pretende persuadir de la credibilidad de las opiniones individuales a través de la seducción de la propia personalidad.

En tercer lugar, el personalismo del ensayo se deriva de la intimidad y familiaridad con que se eligen y se tratan los temas, pues éstos suelen afectar directamente al ensayista, ya sea por su profesión, por sus gustos personales, por sus intereses sociales, etc. Pero lo peculiar de la reflexión ensayística es que el autor suele despojarse de su «especialización», si la tiene, y tratar los temas desde su condición de hombre común, como si hablara con un amigo en la intimidad de la conversación privada. En este sentido, la advertencia de Montaigne respecto a su manera personal de enfocar sus temas puede generalizarse y entenderse como un rasgo del personalismo del ensayo como clase de textos:

> Los autores danse a conocer al pueblo por alguna marca particular y externa; yo soy el primero en dar a conocer mi ser total, en mostrarme como Michel de Montaigne, no como gramático, o poeta, o jurisconsulto. Si se queja el mundo de que hablo demasiado de mí, quejome yo de que él no piense sólo en sí [518].

M. DE MONTAIGNE, *Ensayos. III*, 2, ed. cit., p. 28. Y en otro lugar: «Yo no he hecho mi libro más de lo que mi libro me ha hecho a mí, libro consustancial a su autor, mediante tarea propia, parte de mi vida». Cfr. *Ensayos. II*, 18, ed. cit., p. 416. En este sentido, el acto de escribir se convierte en una forma vital de exteriorización, necesaria para comprenderse a uno mismo. Lo que Montaigne quiere decir cuando anota que se pinta a sí mismo en su libro no es que esté constantemente autodescribiendose, sino que se da a conocer en cada una de sus aserciones. Por eso, el autorretrato, cuando aparece en el ensayo, no es el único elemento del personalismo típico de esta clase de textos, sino su figura más manifiesta. Cfr. M. TOURNON, *Montaigne en toutes lettres*, cit., pp. 78-79.

518. Cfr. M. de MONTAIGNE, *Ensayos. III*, 2, ed. cit., p. 27. Como muy bien ha observado E. Auerbach, Montaigne hace manifestaciones maliciosas respecto al especialista instruido, modelo de hombre intelectual típico de la estructura social del siglo XVI. A la especialización que se impuso en los trabajos científicos se opuso «la noción ideal del hombre perfecto y equilibrado en todos sus aspectos (...). Surgió una forma de saber general no limitada a fines profesionales, con un marcado carácter social y que estuvo muy en boga, por su amplitud no era enciclopédica, aunque representaba como un extracto de todas las ciencias, con preferencia por las literarias y las materias de gusto general». Esta actitud condujo a una especie de menosprecio o subordinación de la especialización, hasta el punto de que el hombre erudito y especializdo, que se agotaba en sus conocimientos objetivos y especiales y lo dejaba

Para Montaigne no tienen demasiada importancia las informaciones que va a transmitir, por lo que advierte a los que quieren instruirse que consulten a los maestros y eruditos; poco importa que el ensayista sea sabio o no, pues lo esencial es que, al elegir este cauce de comunicación, ha rechazado valerse de su ciencia y ofrecer la imagen de un hombre común, aunque más particularmente preocupado que los demás en dar a conocer sus progresiones intelectuales y sus opciones morales. Esta posición de ensayista como hombre no especializado implica un doble juego: si por un lado debe reconocer que sus aserciones y propuestas pueden resultar frágiles objetivamente, ya que dependen exclusivamente de él y no puede imponerlas como verdades demostradas, por otro lado y como contrapartida, puede decirlo todo, puede dudar de todo, puede descreer de todo, pues su intención no es tanto establecer la verdad cuanto buscarla [519].

En cuarto lugar, la personalidad del escritor cobra también protagonismo en la manera en que el ensayista justifica sus pensamientos: no sólo mediante razonamientos, sino también a través de su fantasía (asociaciones, analogías, metáforas...) y de la elección y uso de los registros de la lengua común más allá de la mera información. Por tanto el personalismo tiene también un sentido estilístico; es lo que Marichal llamaba *voluntad de estilo*, que hace que las condiciones artísticas personales den lugar a las «diversas coloraciones individuales» [520].

Por último, esta motivación personal que elige el tema y su aproximación a él hace del personalismo también una forma «objetiva» de conocimiento, aquella que parte de la introspección como método de experimentación. Introducir el *yo* en la base del proceso cognoscitivo significa acoger en la reflexión la aventura de la vida y de la temporalidad, frente a la abstracción especulativa del pensamiento sistemático. El ensayista se ofrece como escenario de experimentación, pues, como decía Montaigne, «cada hombre encierra la forma entera de la condición humana» [521]. Esta frase contiene una particular manera de entender el conocimiento que proporciona el ensayo: el relato de las circunstancias y peculiaridades del yo individual puede tener, a su vez, un valor genérico, de tal manera que el lector, orientado desde la subjetividad del ensayista, se ve forzado a admitir algo como objetividad, la evidencia de lo enunciado tal como lo enuncia el yo. Cualquier hombre, en cualquiera de sus actos anecdóticos, resulta útil para conocer al hombre en general; igualmente, cualquier acontecimiento, por nimio que sea, puede ser el resorte para reflexionar acerca de la constitución de la sociedad y de la cultura en la que el ensayista se encuentra inmerso. Por eso se apoya en la *auctoritas* personal, es decir, intenta explicar un fragmento de la totalidad a partir de su propia experiencia, lo que a veces le lleva a pretender generalizar las verdades momentáneas que encuen-

---

traslucir en su apariencia y en su conversación, era tenido por cómico e inferior. Cfr. E. AUERBACH, «*L'humaine condition*», en *Mimesis*, cit., pp. 286-288.

519. Cfr. A. TOURNON, *Montaigne en toutes lettres*, cit., pp. 81-82.

520. Cfr. J. MARICHAL, *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, cit., p. 15.

521. Cfr. M. DE MONTAIGNE, *Ensayos. III*, 2, ed. cit., p. 27.

tra; la experiencia personal del ensayista se autoconstituye como el punto de referencia mediador entre lo singular y lo general. Y precisamente por esta actitud generalizadora de la experiencia individual el ensayo puede ser un método de conocimiento y un cauce de comunicación adecuado para meditar acerca de la condición humana y acerca del medio sociocultural en que el ensayista está inmerso.

De estos cinco aspectos se deriva que el ensayo, como las demás clases de textos del género argumentativo literario, se caracteriza por orientar la producción de textos marcados subjetivamente [522]. Esto quiere decir que los hechos y saberes que se transmiten a través del texto ensayístico no son objetivos, aunque a veces el autor lo pretenda así, sino que siempre están referidos a un *yo*, del que dependen directamente. Esta personalización se percibe en el establecimiento de un punto de vista, que condiciona la selección e interpretación de los materiales referenciales, en la manifestación directa de opiniones propias, de comentarios, valoraciones e interpretaciones, en el relato de experiencias personales y la descripción de estados de ánimo, en el tratamiento estilístico de la materia, en definitiva, en la posibilidad de elevación a rango universal de esa particular experiencia vital e intelectual.

No obstante, lo que acabamos de señalar ha sido restringido a un único aspecto y hay quien ha afirmado que el rasgo más distintivo del ensayo es la creación de un punto de vista [523]. Pero lo evidente es que toda obra escrita, por no decir toda manifestación artística del hombre, es resultado de una determinada perspectiva desde la que se trata la materia, presupone siempre un *observador*; por tanto, en el ensayo este hecho no es ni una excepción ni un rasgo especialmente definitorio. Lo que sí es cierto es que, por lo general, el problema de la focalización en el ensayo no es tan complejo como, por ejemplo, en la novela, donde las posibilidades de combinación entre *quién habla* y *quién ve* han dado lugar a complicadas tipologías [524]. Lo peculiar del ensayo es que las funciones de enunciador o agente que emite los signos lingüísticos que constituyen el texto, y las funciones de observador suelen estar fundidas en un solo actante, cuyo hacer es doble: cognitivo (lo identificamos por lo que sabe y hace saber, por lo que interpreta y comenta) y perceptivo (lo identificamos por lo que ve, lo que oye o lo que siente). Por tanto, y como no suele haber diversificación de puntos de vista (lo que presupondría la existencia de otros

522. Todas estas características han llevado a la crítica a hacer del personalismo el índice fundamental que separa al ensayo del tratado o estudio y lo acerca a las actitudes más típicas del poeta lírico, como dijimos en II. 3.

523. Cfr. H. V. Routh, «The origins of th essay compared in french and english literatures», cit., p. 31.

524. Han desarrollado clasificaciones del punto de vista Lubbock (1921), Stanzel (1955), Friedman (1967), Booth (1961), etc., que pueden estudiarse reseñadas y comentadas en J. Linvelt, *Essai de typologie narrative. Le point de vue. Thème et analyse*, París, Corti, 1981, pp. 116-176 y, de modo más sucinto y pedagógico en C. Segre, *Principios de análisis del texto literario*, cit., pp. 134 y ss. Entre las más importantes destacan dos: la que T. Todorov recoge de J. Pouillon: véase T. Todorov, «Las categorías del relato literario», en VV. AA., *Análisis estructural del relato*, cit., pp. 181-182, y la de G. Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 270 y ss. y *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983.

sujetos cognitivos delegados del enunciador), el hacer del observador se superpone al del enunciador propiamente dicho.

Si tomamos como punto de partida el ámbito de la narratología, podríamos hacer corresponder la situación enunciativa del texto ensayístico con alguna de las categorías que se han postulado para el narrador, en concreto, aquélla que implica la voz y participación de éste en el texto (homodiégesis) y una visión interna de los acontecimientos (focalización intradiegética) [525]. Sin embargo, esta extrapolación de la terminología propia de la teoría de la narración al estudio de textos en los que predomina el modo de enunciación *discursivo*, no narrativo, no es del todo aconsejable, pues *diégesis* implica relato, y éste sólo aparece esporádicamente en el ensayo. Por otro lado, tendríamos que matizar el concepto de visión o focalización interna, en la medida en que, como ha estudiado la moderna semiótica pragmática, la *posición* del observador es siempre externa, tanto cuando el sujeto de la enunciación habla de cosas ajenas a él (libros, cuadros, personas...), como cuando habla de sí mismo. En este segundo caso, el observador se desdobla en el enunciado a través de un /yo/ gramatical del que hace comentarios y al que juzga, compadece, alienta, etc., o del que narra anécdotas, recuerdos, etc.; estos comentarios implican adoptar una perspectiva exterior respecto a uno mismo, o sea, observarse desde el punto de vista de otro, aunque este otro sea a la vez observador y observado.

Asumidas estas matizaciones, podríamos afirmar que en el texto ensayístico el enunciador está presente en el discurso, implícita o explícitamente, y analiza su material semántico-referencial *desde un exterior no neutral*. Esto último quiere decir que aunque la perspectiva del observador es externa, no es neutral, sino que participa activamente con sus sentimientos, opiniones y conocimientos en el asunto tratado. Se trata de un sujeto de la enunciación que valora, exclama, pondera, advierte, opina, interpreta etc. Este tipo de comentarios explícitos del enunciador, junto a las premisas argumentativas que sustentan la ideología del texto, dan la pauta al lector para que determine o reconstruya la imagen del *autor implícito*: ese «segundo yo» del autor real que forma parte de la estructura de conjunto referencial y sustenta el sistema ideológico y moral de un texto. Por tanto, en el caso del ensayo, se produce un sincretismo de diversas funciones: la función de observador o focalizador, que es externa, la función de enunciador o agente que emite los signos lingüísticos, que participa activamente, y la categoría de autor implícito o función ideológica, que confluyen en la misma entidad actancial. Con el agravante de que la convención institucional que rige las clases de textos del género argumentativo exige la identificación del sujeto de la enunciación con el autor real, o sea, que las frases emitidas por éste son lingüísticas, por tanto, pueden ser juzgadas en su verdad o falsedad y en su franqueza o hipocresía. Esto quiere decir que *detrás* de esa entidad actancial, detrás

525. Cfr. G. GENETTE, *Nouveau discours du récit*, cit., p. 83. Se trata de una revisión al problema de la tipología de los puntos de vista en la que se consideran conjuntamente la voz y la focalización. Con la combinación de estos dos ejes, Genette plantea un esquema de cinco *situaciones narrativas* básicas y deja una casilla vacía, que es la de la focalización externa o neutra y voz narrativa homodiegética.

de la mirada, la voz y la ideología que transmite el sujeto de la enunciación, está la mirada, la voz y la ideología del autor real, empíricamente reconocido.

Dado este sincretismo de funciones, evidentemente no es apropiado hablar de *narrador* cuando se trata del ensayo, pero sí podemos hacer corresponder algunas de las funciones que son propias de esta instancia de la enunciación narrativa con las que normalmente desempeña el sujeto de la enunciación ensayística. Encontramos así una vía teórica adecuada para analizar algunos de los mecanismos lingüísticos a través de los que se personaliza el texto [526]:

1. *Función metadiscursiva o de control*: el sujeto de la enunciación ensayística comenta las peculiaridades formales del propio texto o enunciado, con el fin de transmitir al lector sus articulaciones, sus conexiones, en definitiva, su organización interna. Estos comentarios pueden ser de dos clases: a) los que se centran en las características de la propia configuración del texto ensayístico; se trata de comentarios en los que el enunciador se interroga acerca de su propia actividad literaria, habla acerca de la forma, estilo, temas, etc. característicos de la clase de textos que ha elegido como vehículo de comunicación. En Montaigne este tipo de declaraciones metadiscursivas han ayudado a la crítica a perfilar algunos de los principios internos del ensayo como clase de textos distinta en su concepción y finalidad a otras clases de textos de la prosa argumentativa contemporánea al escritor francés. Igualmente, a esta función responde la simple mención a la clase de textos a través de la que se está encauzando la escritura, como si con ello el ensayista pretendiera suscitar ciertas expectativas lectoras. Por ejemplo: «El juicio es instrumento para todos los temas y en todo se mete. Por este motivo, en *estos ensayos* que estoy haciendo, úsolo en toda suerte de circunstancia» [527]; «Varias veces, en el errabundo curso de *estos ensayos*, he definido...» [528]. La mención por parte del enunciador de la clase de textos que utiliza como vehículo de comunicación implica conectar con la tradición literaria a la que el texto pertenece, lo que supone, por tanto, una declaración de propósitos por parte del autor y una orientación para la lectura.

En segundo lugar b), el enunciador atrae la atención sobre el propio proceso de la enunciación a través de ciertos comentarios que sirven como elementos de enlace y de coherencia textual, con el fin de facilitar la comunicación global. A este segundo tipo corresponden comentarios como los siguientes: «Permítaseme una digresión en este punto» [529]; «Lo cual nos conduce directamente al problema que

526. Cfr. G. GENETTE, *Figuras III*, cit., pp. 308-312. Genette incluye como funciones del narrador, además de las que vamos a mencionar, la función puramente *narrativa* o de contar la historia, y funde en la misma función lo que nosotros hemos separado en dos distintas: la testimonial y la ideológica. Hemos añadido, además, la función hermenéutica, según la clasificación de D. VILLANUEVA, *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón-Valladolid, Júcar-Aceña, 1989, p. 24.

527. Cfr. M. DE MONTAIGNE, *Ensayos I*, 50, p. 370.

528. Cfr. M. DE UNAMUNO, *Del sentimiento trágico de la vida*, cit., p. 265.

529. Cfr. R. MUSIL, «La Europa desamparada o Un viaje por las ramas», en *Ensayos y conferencias*, cit., p. 24.

debemos tratar aquí» [530] o «Hasta aquí llegué muy fácilmente. Más al final de este razonamiento, viéneme a la imaginación que...» [531]; «No obstante ese aumento en el número de estafetas postales, que señalábamos cuando nos ocurrió el extravío de la digresión precedente, todavía la carta...» [532]; «Veo que, saliéndome del camino que llevaba, me he metido por sendas, trochas y veredas que me alejan del objeto principal de estas líneas» [533], etc.

2. *Función hermenéutica*: a través de ella el sujeto de la enunciación logra, desde el propio texto, la correcta interpretación de su sentido. En esta línea se encuentran aquellos comentarios cuya finalidad es aclarar qué se pretende al dar un determinado título a un texto (vimos que éste podía ser un tópico del exordio) o explicar el sentido en que se emplean algunas palabras. Por ejemplo, el siguiente comentario que encontramos en un ensayo de R. Musil se corresponde con esta función hermenéutica del enunciador: «No obstante, cuando aquí se emplean las palabras pragmatismo y positivismo no han de tomarse en un sentido demasiado estricto, ni como términos filosóficos específicos. No se está pensando en teoría alguna, sino en una manifestación vital» [534]; «...lo que tal vez nos descubra de rechazo la índole antinómica de toda imputación; acabo de sentirla o sospecharla en la perplejidad en que me he visto al buscar la palabra que oponer a «desmentir»: ninguna de las tres que se ofrecían –«quitar», «borrar», «lavar»– y que he acabado por escribir sin exclusión, me dajaba satisfecho...» [535]. Los comentarios del sujeto de la enunciación cuando ejerce esta función suelen ir precedidos de expresiones como «quiero decir...», «no me refiero tanto a...como...», «lo que acabamos de decir viene a significar...», «lo único que estrictamente quisiera insinuar...», etc.

3. *Función de comunicación*: es la propia del enunciador que está volcado hacia su interlocutor, ya sea para verificar el contacto o para actuar sobre él. De esta función dependen todo el conjunto de mecanismos lingüísticos de proyección pragmática que veremos en el capítulo siguiente (III.2.4.2) y que sirven para establecer un diálogo con el lector con el fin de que participe indirectamente en el texto. Este tipo de mecanismos aparecen en cualquier parte del texto ensayístico, pero son más frecuentes en el exordio y la peroración del epílogo, categorías superestructurales cuyo contenido estaba, como ya tuvimos ocasión de ver, especialmente orientado a solicitar la atención y simpatía del receptor.

---

530. Cfr. F. AYALA, «El intelectual y los medios audiovisuales», cit., p. 441.

531. Cfr. M. DE MONTAIGNE, *Ensayos. II*, 11, p. 115.

532. Cfr. P. SALINAS, «Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar», en *El Defensor*, cit., p. 24.

533. Cfr. M. DE UNAMUNO, «Religión y patria», en *Obras Completas. Paisajes y ensayos*, cit., p. 1.114.

534. Cfr. R. MUSIL, «La Europa desamparada o Un viaje por las ramas», cit., p. 116.

535. Cfr. R. SANCHEZ FERLOSIO, *Las semanas del jardín*, cit., p. 35.

4. *Función testimonial*: el enunciador se vuelve sobre sí mismo y deja constancia de la relación afectiva que mantiene respecto a lo que acaba de decir en el enunciado: comenta los sentimientos que le despierta lo que escribe, menciona sus fuentes o el grado de precisión de sus recuerdos, etc.; el discurso se para en un punto y el ensayista vuelve a reflexionar sobre lo que acaba de escribir: «Releo estas negaciones y pienso...» [536]. En el ensayo de Thomas de Quincey el enunciador abandona momentanemante la exposición del asunto y pasa a dejar constancia de su propia actitud personal ante lo enuncido:

> A pesar de ello, sólo un fanático rabioso justificaría los rencorosos pasquines de Gregorio Nacianceno contra su emperador. ¿Acaso me enojo para salir en defensa de Juliano? En la medida en que fuese él la parte interesada, no hubiera yo detenido ni un instante los azotes que le caían encima ¡Mídele bien las espaldas!, hubiese gritado. ¡Dale donde le duela, ponlo como un pulpo! En efecto, soy de la opinión de que aún no se ha entendido bien la duplicidad de Juliano [537].

Este tipo de intervenciones en las que el sujeto de la enunciación manifiesta su actitud hacia lo enunciado menudean en el ensayo cuando el objeto del que se está hablando es precisamente un fragmento de «otro texto» ajeno. Por ejemplo, en un ensayo de G. Bataille, donde se han trascrito unos versos, el sujeto de la enunciación nos comunica inmediatamente lo que siente: «semejante arrebato de inspiración, de una pasión tan auténtica, me produce un gran placer» [538]. Otros ejemplos en los que el sujeto de la enunciación manifiesta su personal testimonio ante el contenido de otro texto que acaba de citar pueden ser los siguientes: «Siempre, al leer las epístolas de Pablo de Tarso, me he detenido en este pasaje (...) y me he dicho: ¿Para qué acongojar el ánimo restregándole la ley escrita, que es muerte, y no dejarle que descubra su ley viva, la que en sus entresijos yace...?» [539]; «Calderón es el que acabará por sancionar del modo más explícito la indebida apropiación: «se ha de dar, pero el honor/ es patrimonio del alma...», ¡he ahí la distorsión!» [540].

A esta función testimonial del enunciador hay que adscribir la espontánea confesión de una emoción personal, de un recuerdo íntimo, de un estado de ánimo, que se incorporan al hilo de la argumentación como una manera de dejar constancia de los sentimientos que el propio enunciado despierta en el autor. Por ejemplo, en el ensayo de Pedro Salinas que acabamos de citar leemos a propósito de unos buzones postales de Madrid:

---

536. Cfr. J. L. BORGES, «La supersticiosa ética del lector», en *Discusión*, ed. cit., p. 43.

537. Cfr. T. DE QUINCEY, «Los oráculos paganos», en *Los últimos días de Enmanuel Kant y otros ensayos*, ed. cit., pp. 176-177.

538. Cfr. G. BATAILLE, «¿Es útil la literatura?», en *La literatura como lujo*, Madrid, Versal, 1993, p. 31.

539. Cfr. M. DE UNAMUNO, «Sobre la soberbia», cit., p. 1209.

540. Cfr. R. SÁNCHEZ FERLOSIO, «La objeción de honor», cit., p. 168.

> Las cabezotas leoninas eran tres, si mal no recuerdo, una para el interior, otra para provincias y la tercera para el extranjero; estaban esculpidas en alto relieve, en la pared, de tamaño más que natural, con lujo realista de detalles –melenas copiosas, ojos fieros, acusados huesos frontales– en hermosa piedra granítica. ¡Qué temblor, la primera vez que dejé yo caer una carta, aupado por los brazos de mi niñera, en la bocaza del felino postal! La solté sin adelantar mucho la mano, por si acaso las fauces se cerraban, de pronto, como era de esperar. Porque una de las cavilaciones que me acuciaban en esos días era la de saber a qué hora descansaban los leones de esa boquiabierta constante, cuándo les llegaba su descanso y juntaban las quijadas, en justo premio a su esforzado trabajo. Así me ofreció a mí la vida el correo misteriosamente, convirtiendo la simple operación de echar una carta en aventura arriesgada... [541].

Otro ejemplo: la función testimonial no tiene por qué estar formulada en primera persona del singular, pues hay plurales que encierran claramente la actitud sentimental del sujeto de la enunciación: «La vida, que a la mayor parte de nosotros nos muestra su lado despiadado a una edad en que hemos empezado a conocer las artes de la autodefensa, sorprendió a estos dos escritores durante la indefensión de la temprana infancia. ¡De qué modo tan distinto reaccionaron!» [542]. Pero no sólo el contenido del texto puede despertar las emociones del enunciador, sino también la forma que éste va adoptando en su libre desarrollo al hilo del pensamiento. Por ejemplo, en el ensayo que Julio Cortázar dedica a la muerte de Marcel Duchamp: «Y ahora... Detesto los puntos suspensivos, pero lo que se abre esta tarde es como una especie de bostezo metafísico, un hiato en lo continuo, y toda aprehensión de esas arritmias depende de una no siempre fácil disponibilidad ante el misterio» [543]. En definitiva, es a través de esta función testimonial del enunciador donde alcanzan toda su importancia los mecanismos lingüísticos de modalización subjetiva de la enunciación, es decir, los sustantivos, adjetivos, verbos, adverbios y construcciones sintácticas que expresan la actitud afectiva y evaluativa del sujeto de la enunciación ante lo enunciado.

5. *Función ideológica*: el enunciador transmite un determinado sistema de valores e intereses ideológicos, a través de las justificaciones, explicaciones, comentarios, etc. que va diseminando a lo largo de la argumentación. Esta función se hace explícita a través de las valoraciones introducidas mediante los giros lingüísticos que aluden a la focalización o perspectiva personal: *creo, opino, considero, desde mi punto de vista, según mi parecer*, etc. El ensayista es consciente de la

541. Cfr. P. SALINAS, «Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar», cit., p. 22.

542. Cfr. G. GREENE, «El peso de la infancia», en *La infancia perdida y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1986, p. 89.

543. Cfr. J. CORTÁZAR, «Marcelo del Campo o más encuentros a deshora», en *Ultimo round*, cit., pp. 306-307.

subjetividad que encierran sus aserciones, que no son transcripciones de la realidad, sino versiones ofrecidas por un individuo, por lo tanto, falibles, refutables, discutibles. Encontramos un ejemplo extremo de esta actitud en Borges, en cuyos ensayos es frecuente encontrar advertencias entre paréntesis o comas que subrayan la condición subjetiva de sus afirmaciones; dice, por ejemplo: «...hasta que percibí, o creí percibir, un argumento implícito o esotérico, bajo el argumento notorio»; «Ya escrito lo anterior entreveo, o creo entrever, otra explicación. Acaso...» [544]. Si en la novela esta ideología transmitida por el enunciador plantea ciertos problemas, pues no se sabe exactamente si procede del autor biográfico (que realmente piensa de esa manera en su vida real) o forma parte de la estructura ficcional, en el ensayo se puede afirmar, por el contrario, que las valoraciones ideológicas pertenecen al autor real, que, como hemos dicho, se proyecta en un sujeto de la enunciación que emite frases auténticas. El pacto de lectura que plantea el ensayo obliga al lector a admitir como sinceras las aserciones del enunciador, aunque siempre le quede la posibilidad de dudar de ellas o discutirlas [545]. No obstante, en ambos casos el lector sólo puede construirse una *imagen ideal* del autor a partir de la lectura de su texto, de las valoraciones, comentarios, interpretaciones, premisas de la argumentación, etc. que aparezcan en él. Esa imagen es lo que se llama *autor implícito*.

De todo lo dicho se deriva que lo que hay que subrayar como peculiar del ensayo no es tanto la creación de un punto de vista desde el que organizar el material referencial (puesto que este rasgo lo comparte con las demás clases de textos ficcionales y no ficcionales), cuanto la actitud específicamente personalizadora del sujeto de la enunciación, que configura un texto argumentativo subjetivizado. Esta personalización se lleva a cabo a través de la proyección en el enunciador de los testimonios, ideología y actitudes textuales e interpretativas del autor real a través de las distintas funciones personalizadoras de la enunciación.

Como ya hemos dicho, la posición del observador o sujeto de la enunciación es siempre externa, aun cuando aparezca un /yo/ en el enunciado. En estos casos se trata de un *personaje* o actante: el *yo* observador que escribe se desdobla en otro /yo/ que es observado, pero también juzgado, compadecido o alentado por el propio *yo* del enunciador. Este desdoblamiento reflexivo es corriente en los procesos lingüísticos orientados hacia el hablar y el pensar sobre sí mismo [546], y es muy fre-

544. Cfr. J. L. BORGES, «El sueño de Coleridge», en *Otras Inquisiciones*, ed. cit., p. 25

545. Como apunta R. Gullón, en la ficción el pacto de lectura obliga al lector a suspender su incredulidad y admitir como verídico cuanto se le cuente; en el ensayo se da un pacto parecido, pero al lector le es permitido entrar en disquisiciones, dudar: «como lectores, dejamos al ensayista ensayar con las coordenadas ideológicas que sostienen nuestras concepciones, siempre y cuando mantengan una lógica circunstancial e ideológica»; en cambio, al novelista le permitimos que haga mangas y capirotes con las circunstancias. Cfr. R. GULLÓN, «Anacronismo y ensayo literario: en torno a un texto del siglo XIX», cit., p. 110.

546. Al comentar o resumir las propias acciones, el yo actúa como agente, como observador, como enunciador y como crítico. Se trata del sincretismo de diversos roles actanciales asumidos por un mismo actor. Para el problema de la reflexividad, véase J. LOZANO, C. PEÑA-MARÍN y G. ABRIL, *Análisis del discurso*, cit., pp. 124-126.

cuente en el ensayo y en otras clases de textos argumentativos como la autobiografía o la epístola. Se puede observar en cada una de las funciones propias del sujeto de la enunciación que hemos mencionado, pues en todas ellas, el enunciador se distancia de su enunciado y ello le permite hacer valoraciones, disculparse, comentar sus recuerdos, opinar, analizar el propio texto y orientar la interpretación de su sentido, etc. La capacidad de hacer comentarios sobre uno mismo y sobre el propio texto implica que el comentador tenga una perspectiva exterior al campo de lo comentado [547]. Este doble juego permite dejar constancia de la propia individualidad porque nos deja sentir el carácter y las preocupaciones íntimas del ensayista, proyectadas sobre el personaje protagonista, su «otro yo». Por tanto, el autor real del texto ensayístico no sólo se identifica con el productor lógico del texto o sujeto de la enunciación, sino que se proyecta en él con todo su sistema de ideas y creencias a través del *personaje* que denota el /yo/ gramatical o sujeto del enunciado. De esto se deriva una de las características más importantes de esta clase de textos: la ilusión de verdad autobiográfica que se pretende transmitir [548].

Como consecuencia de esta identificación o sincretismo entre el autor real, el sujeto de la enunciación y el personaje del enunciado, se considera que las frases emitidas por el sujeto de la enunciación son frases auténticas y reales, es decir, que pueden ser enjuiciadas en su verdad o falsedad o en su sinceridad o malicia. El len-

547. Este distanciamiento, característico de la focalización ensayística, se extrema en algunos casos en los que el sujeto de la enunciación se desdobla a sí mismo en otro yo: por ejemplo, en el ensayo de Graham Greene titulado «La infancia perdida», hay un fragmento en que se distingue entre el *yo* que habla y recuerda en el momento de la enunciación y el niño protagonista de los sucesos evocados: «Pero en los anaqueles de casa (...) *me esperaban* los libros, uno en contreto (...). Cada uno era un cristal donde *el niño soñaba que veía* la vida en movimiento» (Cfr. G. GREENE, «La infancia perdida», en *La infancia perdida y otros ensayos*, cit., p. 10). Este mismo fenómeno se produce cuando el sujeto de la enunciación se distancia de su enunciado llamándose a sí mismo «el autor»; por ejemplo en el siguiente fragmento de Julio Cortazar: «Se mostraba allí una serie de convergencias nada fortuitas dentro de las cuales Fassio y el autor de *Rayuela* habían trabajado por separado y sin conocerse en algo que terminaría por encontrarse...» (Cfr. J. CORTÁZAR, «Marcelo del Campo o más encuentros a deshora», cit., p. 306.); incluso el enunciador se puede distanciar aún más llamándose a sí mismo por su propio nombre, como hace Sánchez Ferlosio ante la siguiente frase de Calvino: «Aquellos hombres que están destinados a la vida han sido elegidos en Cristo para la gloria eterna por Dios *antes de la creación* (subraya Ferlosio) por su designio eterno e inmutable...» (cfr. R. SÁNCHEZ FERLOSIO, *Las semanas del jardín*, cit., p. 38). En estos ejemplos, la 'persona' del referente es la misma, pero en un caso aparece como sujeto que enuncia y en otro como personaje o actor de una escena contada. Se trata e un fenómeno de conmutación que introduce las coordenadas de la «historia» o mundo narrado en las del «discurso» o mundo comentado.

548. Hay, no obstante, ejemplos en los que el ensayista se distancia mucho más de sí mismo e inventa un personaje ficticio que actúa como 'crítico' o 'censor', como es el caso de J. Addison, de Mariano José de Larra (el duende satírico) o de José Martínez Ruiz (Azorín); se trata de la ocultación del yo privado en un yo público, mediante un distanciamiento entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado. A esta separación contribuye también el predominio en estos textos de la *narración* sobre el discurso, aunque éste funcione como marco global de la enunciación. Para este fenómeno en el ensayismo del siglo XVIII, véase J. ESCOBAR, «El ensayo en las revistas españolas del siglo XVIII: espíritu crítico y caracterización del autor», cit., pp. 483-490.

guaje mimético propio de la literatura ficcional es, según F. Martínez Bonati, «como transparente», pues el lector elimina toda reflexión sobre las frases mismas, asumidas como verdaderas inmediatamente por su carácter apofántico, y vuelca su mirada sobre el mundo que narran y describen. En cambio, el lenguaje que *comunica lingüísticamente* propio de la literatura argumentativa remite siempre al sujeto de la enunciación: las frases no apofánticas de éste «imponen su ser lenguaje y son *su* lenguaje, sus actos *qua* [sujeto de la enunciación], su interioridad sensible» [549]. Esto quiere decir que las frases del texto ensayístico se entienden en otro plano lógico de validez: de ellas no emana una imagen de mundo, sino una imagen del sujeto de la enunciación; las opiniones, sentencias, juicios teóricos, universales y particulares, generalizaciones, creencias, etc., están siempre relativizados al sujeto que enuncia, son su acto de expresión. Es la personalidad del sujeto de la enunciación y por ende la del autor real, proyectado en el sujeto del enunciado, lo que se pone de manifiesto en las frases no apofánticas que encontramos en el texto ensayístico [550].

La personalización del texto ensayístico está fundada en determinados indicios lingüísticos que marcan subjetivamente el discurso. Estos indicios abarcan dos ámbitos de la enunciación: la localización y la modalización. La *localización* es el conjunto de elementos que la lengua posee para localizar el texto respecto a la enunciación y respecto al enunciado (son las categorías de persona, tiempo y espacio); por su parte, la *modalización* es «todo aquello que en el texto indica una actitud del sujeto respecto a lo que enuncia, tanto a través del modo verbal, la construcción sintáctica (...) o los lexemas(sustantivos, adjetivos, verbos o adverbios) afectivos o evaluativos» [551]. Empecemos por la localización deíctica. Las formas lingüísticas que sirven para localizar el texto respecto a la enunciación y respecto al enunciado son lo que R. Jakobson llamara *conmutadores* (*shifters*), es decir, deícticos, cuya función particular y diferenciadora es que remiten obligatoriamente «al mensaje», e implican una referencia al proceso de la enunciación [552].

549. Cfr. F. Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria*, cit., pp. 70-71.

550. Por tanto, la apariencia de verdad que el enunciador quiere conferir a su enunciado se consigue a través del uso de frases no apofánticas y no miméticas, un procedimiento que ya fue percibido por Aristóteles cuando habló del uso de *sentencias* o máximas en el discurso; según el estagirita, tienen una doble utilidad: hacer entender lo particular mediante lo general, pero también «que los discursos expresen el talante»; a este respecto dice en su *Retórica*: «todas las máximas consiguen este resultado por cuanto traslucen de forma universal las intenciones del que las dice, de suerte que, si las máximas son honestas, harán aparecer al que las dice asimismo como un hombre honesto» (1395b, 12-17). Aristóteles ya vio por qué las sentencias, que son frases no apofánticas, tienen la virtud de poner de manifiesto la personalidad del sujeto de la enunciación.

551. Cfr. J. Lozano, C. Peña-Marín y G. Abril, *Análisis del discurso*, cit., pp. 103-104. Somos conscientes de que el análisis de las formas específicas que la lengua posee de carácter indicial para remitir a quien usa el lenguaje y a la situación en que se usa son de poca utilidad para el análisis de textos concretos, pero tienen mucha a la hora de definir los principios de su dimensión pragmática; en este sentido, creemos que el papel lingüístico de los elementos subjetivos es básico en la descripción de las clases de textos en general y del ensayo en particular.

La *deixis*, por tanto, se define, según J. Lyons, como la «localización e identificación de personas, objetos, eventos, procesos y actividades de las que se habla o a las que se alude en relación con el contexto espacio temporal creado y sostenido por la enunciación y por la típica participación en ella de un solo hablante y al menos un destinatario» [553]. Cumplen esta función deíctica o de remisión al momento de la enunciación, los pronombres personales, los demostrativos y adverbios de lugar y tiempo, y la persona y el tiempo del verbo. A continuación vamos a estudiar cómo se articula este sistema indicial en el texto ensayístico, con el fin de delimitar las peculiaridades de esta clase de textos en el ámbito de la enunciación.

En primer lugar, la marca lingüística más evidente de la personalización del texto es la presencia en el enunciado del deíctico /yo/ (o /nosotros/) y las correspondientes formas verbales y determinantes de la primera persona del singular (o del plural). El pronombre /yo/ significa para Benveniste, «el individuo que enuncia la presente situación de discurso que contiene la situación lingüística /yo/» [554]. Por tanto, este /yo/ del enunciado es inseparable del sujeto de la enunciación, con el que siempre se identifica. En este sentido, el término /yo/ se diferencia de otras palabras en que siempre alude a un locutor individual que produce un acto de discurso individual, es decir, no existe un concepto 'yo' que englobe todos los *yoes* que se enuncian en cada instante en las bocas de todos los locutores (en el mismo sentido que sí existe el concepto 'árbol' que implica todos los empleos individuales de la palabra /árbol/) [555]. Por su parte, la función del pronombre /nosotros/ es la de diluir en una pluralidad ficticia la responsabilidad de las propias palabras [556].

Esta definición del pronombre /yo/ es evidente y cierta cuando se trata de la comunicación cotidiana, oral y escrita, pero no lo es cuando nos acercamos al contexto comunicativo específico que institucionaliza la Literatura, pues, como ya ha sido estudiado, cuando se trata de ficciones hay que tener en cuenta una serie de convenciones comunicativas por las que el *yo* y el *tú* del enunciado no se identifican normalmente con el hablante y el destinatario reales y, por tanto, todos los demás deícticos pierden igualmente su valor de «localizadores» respecto al plano de la enunciación [557]. El caso del ensayo, sin embargo, como el de otras clases de textos del género argumentativo literario, es una excepción de esta convención lite-

552. Cfr. R. JAKOBSON, «Los conmutadores, las categorías verbales y el verbo ruso», en *Ensayos de lingüística general*, cit., p. 310 y ss.

553. Cfr. J. LYONS, *Semántica*, cit., p. 574.

554. Cfr. E. BENVENISTE, «La nature des pronoms», en *Problèmes de linguistique générale*, cit., p. 252.

555. Cfr. E. BENVENISTE, «De la subjetivité dans le langage», en ibídem, p. 261.

556. Cfr. S.GILI GAYA, *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Bibliograf, 1985, p. 229.

557. Véase, por ejemplo, U. OOMEN, «Sobre algunos elementos de la comunicación poética», en J. A. MAYORAL, *Pragmática de la comunicación literaria*, cit., pp. 137-149. En general, los trabajos teóricos reunidos en la segunda parte de esta antología versan sobre los principales problemas pragmáticos de la literatura ficcional, como F. LAZARO CARRETER, «La literatura como fenómeno comunicativo», pp. 151-170; T. A. VAN DIJK, «La pragmática de la comunicación literaria», pp. 171-194, o S. J. SCHMIDT, «La comunicación literaria», pp. 195-212.

raria (de ahí que no toda la crítica esté de acuerdo en considerarlo propiamente literario). En el ensayo los elementos lingüístico-indiciales del enunciado no pierden su valor deíctico oseñalético respecto a la situación enunciativa; esto es así porque en el ensayo el /yo/ gramatical del enunciado se identifica siempre con el *yo digo* de la enunciación y éste con el locutor real o sujeto del acto literario. De esta manera el /yo/ del enunciado, trasunto textual del sujeto de la enunciación, inviste la experiencia vital y la cosmovisión de una persona real, el autor empírico del texto; es un /yo/ que designa a la vez tres entidades: al autor real en su función comunicativa actual, en un aquí y un ahora (yo escribo), al sujeto de la enunciación (yo escribo y digo que...) y al sujeto del enunciado, que a veces puede concebirse como un *personaje* del que se enuncian cualidades y actividades en el presente o en el pasado (yo escribo y digo que *yo* soy, fui, hice o pensé...).

En coordinación con esta función personalizadora del texto que tiene la presencia en el enunciado de un /yo/ gramatical (o de un /nosotros/) está el sistema de referencias internas de localización espacio-temporal de la situación enunciativa: los tiempos verbales y los demostrativos y adverbios de lugar y tiempo. Los tiempos verbales propios del ensayo son los de la enunciación *discursiva* o «experiencial», como la llama Lyons (frente a los de la enunciación *histórica*, según la famosa distinción de E. Benveniste), o sea, aquellos que señalan una presencia del sujeto en el texto y una situación que implica a los interlocutores en lo enunciado; estos tiempos son: el presente, el pretérito perfecto y el futuro. El presente se utiliza para situar un hecho como contemporáneo al momento de la enunciación, como, por ejemplo, el acto de recordar, en «recuerdo que...», o el acto de opinar, creer, suponer, etc., que se pueden considerar simultáneos al momento de la escritura. Pero este no es el uso más frecuente en el ensayo, donde el presente generalmente se emplea en el comentario inmediato con un valor neutral o general. Podemos citar al azar un fragmento de un ensayo de F. Savater:

> En un texto publicado póstumamente, *Omnes et Singulatim*, Michel Foucault *distingue* entre el Estado Gestor y el Estado Pastor. El Estado Gestor *tiene* como tarea servir de intermediario y si es posible de armonizador en los conflictos que *surgen* entre los ciudadanos, procurando administrar del modo menos incompetente las parcelas de probado interés colectivo. El Estado Pastor, en cambio, *se empeña* en garantizar la felicidad de cada súbdito, tal como el buen pastor no *descansa* hasta que cada una de sus ovejas, incluso la más pequeña y gozosamente descarriada, *vuelve* al redil. Este uso pastoril del Estado entiende la felicidad de cada cual ante todo como *su salvación* (...). No *hace* falta decir que tanto un modelo como el otro *son* paradigmas artificialmente puros y que en la realidad histórica no *hay* gestor tan aséptico que no *se consienta* sustanciosas ofertas pastoriles ni pastor que no *peche* con disidencias y rivalidades en su rebaño imposiblemente unánime. Y también *puede señalarse* que cada uno de los dos usos

estatales cuenta con partidarios que lo *reclaman* en cuanto *falta* de manera demasiado patente... [558].

La primera parte de este fragmento es un resumen, tipo de práctica transtextual muy freuente en el ensayo. G. Genette lo define como un mecanismo de *tranformación formal cuantitativa por reducción condensatoria de un hipotexto* [559], pero lo más destacable es que suele presentarse, por lo general y según H. Weinrich, en los tiempos del comentario [560].

Por su valor semánticamente no marcado, el presente también se utiliza con función *gnómica* en proverbios, aforismos o enunciados con valor universal; por ejemplo: «Los absolutamente humildes *no se escandalizan* ni apenas *se conduelen* de la soberbia ajena, como los verdaderamente pródigos *no se indignan* de la avaricia de los demás» [561]. En general, la condición temporal de estos enunciados en presente es no deíctica, es decir, no aluden a un determinado momento en el tiempo físico [562], de ahí su importancia argumentativa para subrayar la actualidad permanente de las aserciones contenidas en ellas. Pero lo que más nos interesa en cuanto al uso del presente en el texto ensayístico es que contribuye o condiciona el tono asertivo típico de esta clase de textos. Para algunos críticos, se trata de una técnica característica de la argumentación ensayística frente a la argumentación científica; si ésta identifica sus fuentes, pone comillas y se basa en datos experimentales, aquélla confía en la validez de la palabra del ensayista por sí misma, como autoridad cuyas aseveraciones no necesitan ser demostradas ulteriormente. Para J. Bonenfant, «l'écrivain cherche à généraliser les vérités qu'il trouve et à leur donner un tour sentencieux qui soit à la fois une condensation du sens et un dégagement des circonstances» [563]. Esta peculiaridad ha sido estudiada en los ensayos de Montaigne [564], pero puede hacerse extensible al ensayismo en general. Ya hicimos una breve alusión a esta cuestión al hablar de las diferentes dimensiones del personalismo del ensayo: por un lado, el establecimiento del punto de vis-

---

558. Cfr. F. Savater, «El Estado Clínico», en *Humanismo impenitente*, cit., pp. 129-130.

559. Cfr. G. Genette, *Palimpsestos*, cit., pp. 309-328.

560. G. Genette sustituye la noción de *comentario*, que implica siempre, implícita o explícitamente, un cotexto teórico, por la de *descripción* porque «da mejor cuenta de la situación apenas narrativa del resumen didáctico». Cfr. ibídem, p. 313.

561. Cfr. M. de Unamuno, «Sobre la soberbia», cit., p. 1205.

562. Cfr. J. Lyons, *Semántica*, cit., p. 615.

563. Cfr. J. Bonenfant, «La pensée inachevé de l'essai», cit., p. 19.

564. Véase McGowan, «Affirmation in the *Essais*», en *Montaigne's Decits. The art of persuassion in the 'Essais'*, cit., pp. 84-103. Para esta autora, el tono asertivo y sentencioso de los ensayos de Montaigne contribuye a la persuasión del receptor en la medida en que las afirmaciones generales sobre el asunto tratado se combinan con otras en las que el autor plasma su parcialidad, dejando claro que no pretende establecer ningún juicio conclusivo, sino que está escribiendo desde las circunstancias personales; este tipo de yuxtaposiciones de lo general y lo particular dejan al lector libre para que reflexione por su cuenta acerca de lo que se le propone.

ta personal como la única perspectiva desde la que abordar las materias da lugar a cierta unilateralidad, aunque ésta sea no dogmática (el ensayista utiliza la afirmación en presente para exponer sus propios descubrimientos y conclusiones, para confirmar sus sentimientos personales). Por otro lado, la propia experiencia respecto al yo y al mundo se puede hacer extensible a la mayoría de los hombres en la medida en que comparten rasgos comunes (el ensayista generaliza a la totalidad sus conclusiones particulares basándose en su propia *auctoritas*). Estas dos premisas permiten al escritor de ensayos moverse con cierta libertad desde lo general a lo particular y viceversa. En este juego, el presente es el tiempo fundamental, pues, como señalan Perelman y O.-Tyteca, permite, por un lado, dar mejor la sensación de *presencia*, tan importante para la persuasión, y, por otro, pasar de lo normal a la norma [565].

Los ejemplos que podríamos citar son numerosísimos, si bien el grado de utilización del presente para aserciones de carácter general depende de cada ensayista en concreto, de su estilo de argumentar. Recordemos, en primer lugar, que una de las maneras de expresar en el exordio los presupuestos sobre los que se va a asentar la argumentación era precisamente iniciar el discurso con una afirmación sugerente de carácter general que luego se matizaba o ilustraba con casos particulares, siendo éstos unas veces pruebas experimentales (si el ensayo es resultado de una cierta investigación) y otras procedentes de la subjetividad, de la literatura, de la leyenda o de la experiencia común supuestamente compartida con los lectores (véase el apartado correspondiente). El presente contribuye a dar la sensación de presencia cuando se utiliza para describir un estado de ánimo, un sentimiento, un lugar, para presentar un objeto o una persona, etc. En cuanto al empleo del presente como mecanismo argumentativo que permite pasar de lo normal a la norma, está en relación con lo que antes hemos apuntado respecto al tono asertivo que se encuentra a menudo en el ensayo. Advertimos que éste es más sobresaliente en unos escritores que en otros, siendo Ortega y Gasset, por ejemplo, uno de los que más lo emplean. Por ejemplo, lo encontramos en el citado «Esquema de Salomé», en la manera en que se hacen afirmaciones generales sobre los caracteres típicos de la mujer y del hombre.

El pretérito perfecto es «la forma autobiográfica por excelencia», pues establece una lazo 'viviente' entre el acontecimiento pasado y el presente en que se sitúa su evocación. Para H. Weinrich, es «el tiempo de la visión retrospectiva en una situación comentadora (...). La mirada no se dirige hacia atrás continuamente, sino sólo *ocasionalmente*», con el fin de dejar constancia de un suceso transportándolo

565. Cfr. CH. PERELMAN y L. O.-TYTECA, *Tratado de la argumentación*, cit., pp. 257-258. El ejemplo que ponen de este paso de lo normal a la norma es muy ilustrativo: «En una frase como *a la mujer le gusta hablar* se insiste sobre lo normal hasta el punto de hacer de ello un carácter general; a primera vista, no se puede distinguir este enunciado de la afirmación *el hombre está sujeto a la muerte*. Si reemplazáramos el presente por *se ha comprobado que a la mujer le gusta hablar*, sería mucho menos fuerte la confusión con el sentido distributivo. Escaparíamos a la ley para permanecer en la observación».

en su totalidad a la situación comentadora [566]. Por ejemplo: «Mineralogista de los objetos y de los minerales en su aire externo e imponente –sin que me importen sus formas poliédricas más o menos regulares– *he sentido* la dignidad multiforme que tienen como «cosas-cosas» y la oposición a la humanidad que hacen desde su menoscabada situación (...) Las cosas siempre *han sido* para mi ostensorios de la fuerza cohesiva del mundo en el que es indiferente ser una cosa u otra. Igual me daba ser tintero, que jaula, que bola de cristal» [567].

En cuanto al futuro, a pesar de ser un tiempo típico del comentario discursivo, no lo encontramos con frecuencia en el texto ensayístico; no indica una referencia temporal, pero implica interesantes modalidades subjetivas, como el deseo o la hipótesis:

[6] ¿Desde qué posición social desempeñarán los intelectuales este cometido durante la Edad Moderna? O, con otras palabras, ¿cuál será, dentro de la Epoca del Libro, la inserción social «típica» para aquellos individuos, los escritores, aplicados a elaborar y proponer a sus contemporáneos una interpretación de la realidad en que viven? A lo largo de tan dilatado período podrán encontrase sin duda casos abundantes de intelectuales, de escritores, socialmente instalados en una institución –la Iglesia, la universidad–, como había sido normal con los clérigos de la Edad Media (...) [568].

En realidad, como señala el propio Benveniste, lo más frecuente es que, en la práctica, se pase con mucha facilidad de la enunciación discursiva a la enunciación histórica, y viceversa [569]. En el ensayo, como clase de textos del género argumentativo, predomina la enunciación discursiva, que actúa como eje central de la enunciación, como marco, pero esto no impide que se introduzcan fragmentos de enunciación histórica en los que se relatan acontecimientos del pasado. Los tiempos del mundo de la narración suelen aparecer en la manifestación textual lineal correspondiente a la *narratio* o segunda categoría de la superestructura argumentativa, y también en las pequeñas *narrationes* que a menudo se intercalan en las otras partes del texto ensayístico (en el exordio o en la argumentación, con función probatoria, ilustrativa, distensiva, etc.). Sin embargo, lo más frecuente es que en la manifestación textual lineal de esta parte de la superestructura no aparezcan exclusivamente tiempos de la narración, sino que se combinen con tiempos del comentario (de ahí que hayamos denominado 'narración/exposición' a esta sección superestructural). En estos casos, que son muy abundantes, el relato nunca es inde-

566. Cfr. H. WEINRICH, *Estructura y función de los tiempos del lenguaje*, cit., pp. 110-113.

567. Cfr. R. GÓMEZ DE LA SERNA, «Las cosas y el ello», en *Una teoría personal del arte: antología de textos de estética y teoría del arte*, Madrid, Tecnos, 1988, p. 174.

568. Cfr. F. AYALA, «El intelectual y los medios audiovisuales», ed. cit., p. 435.

569. Cfr. E. BENVENISTE, «Les relations de temps dans le verbe français», en *Problèmes de linguistique générale*, cit., pp. 242-243.

pendiente, sino que, por lo general, está subordinado al marco de la interpretación, pues su función es precisamente suscitar el comentario o explicación personal del enunciador; esta es la manera típica en que ciertos historiadores presentan los hechos y acciones que relatan, cuando lo que les interesa es no sólo la anécdota sino su significación o análisis. Del mismo modo, el ensayista cuando relata acontecimientos, los subordina al comentario de los mismos.

Podemos citar como ejemplo la narración de la superestructura argumentativa del ensayo de Francisco Ayala titulado «El intelectual y los medios audiovisuales», en el que se intenta justificar la necesidad de que los intelectuales accedan a los medios de comunicación de masas si quieren ser escuchados e influir de alguna manera en la sociedad. Pero antes de desarrollar la argumentación, el ensayista antepone una *narratio*, cuya manifestación textual lineal, de gran extensión (ocupa los parágrafos [3] al [17]), establece un marco de referencia para el razonamiento ulterior: en ella se informa al lector de la función del intelectual en la sociedad a lo largo de la historia, desde la Edad Media hasta el mundo contemporáneo; el eje semántico que articula la narración son los variados medios de comunicación que han estado a disposición del intelectual para que éste haya podido ejercer su influencia en la sociedad, desde el libro impreso hasta el cine, la radio y la televisión. Esta *narratio* se organiza en cuatro partes: una introducción, que sirve para informar mínimamente al lector de los principales hitos de la revolución intelectual, social, religiosa, artística y científica que se operó en Occidente a partir del Renacimiento y que instauró lo que se ha llamado la «Época del Libro» ([3]-[5]); una primera parte dedicada a analizar la posición social y la función del intelectual en este nuevo contexto de la llamada «sociedad burguesa», que permite al escritor entregarse «a la libre especulación, basada en el común raciocinio, acerca de lo divino y humano» ([6]-[10]); una segunda parte en la que se medita acerca de las peculiaridades de la comunicación a través del Libro, que es «individual, recíproca y potencialmente profunda» y permitió al intelectual difundir los valores democráticos de la burguesía ([11]-[15]); y, finalmente, una transición hacia la *argumentatio*. A partir de lo dicho inmediantamente antes (lo inevitable del hecho «de que en la sociedad de masas han alcanzado preeminencia los subproductos culturales que en la previa sociedad burguesa carecían de prestigio, mientras que aquellas creaciones dotadas de originalidad quedan reducidas a márgenes precarios» [15]), la transición sirve para plantear los términos de la discusión o argumentación que se va a desarrollar a continuación ([16]-[17]). Como ejemplo de la subordinación de los tiempos verbales de la narración a los tiempos verbales del comentario, vamos a citar varios fragmentos de distintos parágrafos:

[5] Ciertamente, en más de un sentido puede designarse como «Época del Libro» la que *se extiende* desde el Renacimiento hasta hace bien poco, hasta las décadas recientes, cuando los medios audiovisuales comenzaron a suplantarlo. Por lo pronto, la publicación de la Biblia traducida por Lutero *fue* uno de los acontecí-

mientos más significativos de nuestra historia cultural. Esa vesión, que *debía fijar* la norma de la lengua alemana general, fue al mismo tiempo instrumento eficacísimo de la Reforma protestante que, negando la autoridad incontrovertible de la Iglesia, *había transferido* al juicio particular de los fieles la interpretación de los textos sagrados. La Reforma *separó* de la obediencia a Roma a un gran sector de la cristiandad; pero, por otro lado, en aquellas zonas de Europa que, mediante la Contrarreforma, *habían* permanecido sujetas a la disciplina católica, *hubo* de producirse también, aunque en forma de mayor sutileza, un movimiento de análoga tendencia: la revolución filosófica llevada a cabo por Descartes con su Discurso del método, que *situaba* el punto de arranque de todo conocimiento en la conciencia del sujeto pensante. Apelando a la sola virtud del raciocinio, *se esforzarían* de ahí en adelante los hombres por leer la verdad en el Libro de la Naturaleza.

[6] (...) Las estructuras sociales complejas *permiten* detectar la presencia en su seno, para cada momento de su evolución histórica, de situaciones que *son* mera pervivencia del pasado, o tal vez anticipaciones del porvenir; pero la comprensión de un determinado período *exige* prescindir de ellas para atenerse tan sólo, de entre la confusa variedad de tales situaciones tantas veces híbridas y ambiguas, aquellas que merecen ser caracterizadas como típicas (...) [570].

Por tanto, aun prevaleciendo la enunciación discursiva, lo más general es que se combine con formas de historia; al cambio de nivel de la actitud subjetiva del comentario a la actitud objetiva del relato se ha llamado *débrayage* de la enunciación al enunciado, y al proceso inverso, *embrayage* del enunciado a la enunciación. Estos cambios de nivel influyen en la relación entre los interlocutores, pues afectan al modo en que es percibido lo enunciado [571]; marcan la actitud del sujeto de la enunciación respecto a lo que habla y se realizan no sólo mediante el empleo de verbos comentativos y narrativos, sino también mediante formas de localización espacial y temporal y formas de personalización o despersonalización del discurso (modalidades). Estos cambios son muy abundantes sobre todo en los ensayos en los que predomina la reflexión sobre el pasado, ya sea para buscar las causas que expliquen determinadas situaciones del presente que preocupan al ensayista, como sucede en el ensayo de Francisco Ayala, de corte sociológico, ya sea para establecer y aclarar qué sucedió exactamente en un momento de la historia, como encontramos en los ensayos típicamente históricos, por ejemplo, entre otros, los de Robert Graves, Américo Castro o Gregorio Marañón [572]. En ambos casos, la

570. Cfr. F. AYALA, «El intelectual y los medios de comunicación de masas», cit., pp. 434-435.

571. Cfr. J. LOZANO, C. PEÑA ABRIL y G. ABRIL, *Análisis del discurso*, cit., p. 110. Estos autores emplean el término *conmutar* para referirse tanto al proceso de *embrayer* como al de *débrayer* (que son la traducción francesa del *shifter*, que ha sido traducido al castellano como «conmutador»).

572. Podemos citar, como ejemplo, algunos títulos de colecciones de ensayos de estos autores: R. GRAVES, *La comida de los centauros y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1994 y *Los dos nacimientos de Dionisio y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 19843; G. MARAÑÓN, *Don Juan. Ensayos*

narración está fundida con la argumentación y, por tanto, el paso de los tiempos del comentario a los de la historia es muy frecuente; no obstante hay que subrayar que éstos siempre están subordinados a aquéllos, dado que al ensayista que hace historia no sólo le interesa la reconstrucción del pasado, sino también la interpretación y análisis de los acontecimientos desde la perspectiva actual.

Pero existe un tipo especial de ensayo en el que la narración es absolutamente protagonista, hasta el punto de que el comentario argumentativo en el que el enunciador justifica su punto de vista o bien está implícito en la narración o bien subordinado a ella. Este tipo de configuración narrativa es frecuente en aquellos ensayos cuyo contenido semántico está especialmente vinculado con los avatares de la autobiografía del propio autor o con la del personaje del que habla; el ensayo es un conjunto de recuerdos de situaciones y hechos del pasado, cuya evocación sirve como 'marco' o telón de fondo para la justificación de la postura que se defiende. Este es el caso, por ejemplo, del ensayo de Julio Cortazar titulado «Una voce poco fa». En este texto, el primer parágrafo es un exordio en el que se introduce el tema de que va a tratar el ensayo: el misterio que todavía tiene para algunas personas el disco fonográfico. A continuación se desarrolla una extensa *narratio* en la que el autor cuenta cómo al escuchar por azar, en un restaurante de Viena, a un cantante espontáneo, su mente empieza a enlazar recuerdos de su adolescencia, cuando lo emocionaba profundamente escuchar a los grandes tenores y sopranos a través de los discos del fonógrafo; esta narración de recuerdos sirve de punto de partida para que en los dos últimos parágrafos se desarrolle la *argumentatio*, cuyo contenido será la defensa del disco como un mecanismo milagroso, capaz de eternizar la voz [573]. Pero un ejemplo aún más evidente es el del ensayo de J. L. Borges titulado «El enigma de Edward Fitzgerald», cuya manifestación textual lineal está ocupada prácticamente en su totalidad por una *narratio* en la que se relata la vida del astrólogo persa Omara Khayyán, que escribió unos poemas largo tiempo olvidados, y la del soldado inglés Edward Fitzgerald, que decide traducir dichos poemas a su idioma; según Borges, de esta conjunción azarosa «surge un extraordinario poeta, que no se parece a los dos» [574]. Los dos últimos parágrafos constituyen la *argumentatio*, en la que se plantean diversas conjeturas para resolver lo que se ha dibujado como un enigma. Lo peculiar de esta *narratio* es que está redactada en presente histórico, tiempo que, según Weinrich, es un metáfora temporal de la narración, especialmente aconsejada por los maestros de retórica para destacar mejor el objeto, que aparece no sólo más fidedigno, sino también más tenso, «porque la narración, gracias a la metáfora temporal del presente histórico, participa de la tensión del mundo comentado»; es un tiempo típico de la historiografía, y los autores modernos lo utilizan «cuando quieren prestar al relato mayor tensión y dramatis-

sobre el origen de su leyenda, cit.; A. CASTRO, *Teresa la santa y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1990 (reimp.).

573. Cfr. J. CORTÁZAR, «Una voce poco fa», en *Ultimo round*, cit., pp. 309-317.

574. Cfr. J. L. BORGES, «El enigma de Edward Fitzgerald», en *Otras Inquisiciones*, ed. cit., pp. 79-82.

mo» [575]. Este tipo de *narratio* utiliza las técnicas de la narración ficcional de carácter mimético verosímil, por su voluntad artística en la forma y por la tensión narrativa o suspenso a que está sometido el contenido, que hace que, a veces, la argumentación se resuelva de manera parecida a la solución del cuento, con un desenlace que busca la sorpresa final o la revelación inesperada. Estos ensayos teñidos de ficción son muy escasos y particulares y por lo general se deben a escritores especialmente avezados en el oficio de la narración ficcional [576]. Existen, incluso, casos extremos, es decir, ensayos en los que el mundo comentado o los tiempos del discurso han desaparecido en su totalidad, sustituidos por el mundo narrado en la manifestación textual lineal. En estos casos, como, por ejemplo, «Turismo aconsejable», de Julio Cortazar, o «Sobre los libros de Robert Musil», de Robert Musil, la argumentación está «disfrazada», por decirlo de alguna manera, o sea, está implícita en la narración.

Pero sigamos con las formas lingüísticas de localización espacial y temporal de la situación enunciativa; además de los pronombres personales y de los tiempos verbales, están los demostrativos y adverbios de lugar y tiempo. La función deíctica de éstos últimos está muy clara en la comunicación oral, pero es muy confusa en la escrita, por la dificultad que entraña determinar el referente exacto de /éste/, /aquí/ y /ahora/. En correlación con este sistema de deícticos está la serie de los anafóricos, que remiten no a la situación enunciativa, sino a otro elementos del propio texto. Para Benveniste, el predominio de anafóricos (en lugar de los deícticos) es otra característica de la enunciación llamada histórica u objetiva; por tanto, un texto estará marcado subjetivamente cuando en él predominen los deícticos frente a los anafóricos, que es precisamente lo que ocurre en el ensayo moder-

---

575. Cfr. H. WEINRICH, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, ed. cit., pp. 161-162. Este autor define la metáfora temporal como aquella situación enunciativa en que se ha transplantado un tiempo verbal del mundo comentado a un contexto narrativo, o viceversa, un tiempo verbal del mundo narrado a un contexto comentativo. Las razones de estos transplantes son expresivas, con el fin de crear una tensión entre ambos campos temporales y así introducir matices estilísticos. Cfr. ibídem, pp. 137-142.

576. La *narratio* puede ser relato de acciones y es por esta vía por donde se produce la fusión de intereses entre la Retórica y la Poética en lo relativo a las peculiaridades de la narración artística. El profesor Pozuelo Yvancos estudia cómo Aristóteles y Quintiliano plantean a propósito de la *narratio* retórica algunos rasgos universales de la narración: la verosimilitud, la distribución de las acciones en función de un orden y un ritmo adecuados a la naturaleza del asunto y al auditorio, la finalidad no exclusivamente expositiva, sino persuasivo-emotiva, que permite alterar el orden temporal en la presentación de los hechos, etc. Esta teorización general asociada a la recomendación del uso de figuras implica que esta *narratio* se entiende como un relato artístico autónomo, por tanto, como un medio para mover estéticamente al receptor (de ahí que Aristóteles aconseje el patetismo en la pintura de los caracteres –*Retórica*, III, 1417b– y Cicerón o la *Rhetorica ad Herennium* hablen de la necesidad de la dramatización patética –*De Inventione*, I, XIX y *Ret. ad Her.*, I, VIII, 13–). Cfr. J. M. POZUELO YVANCOS, «Retórica y narrativa: la *narratio*», cit., pp. 148-165. Para la evolución histórica que conduce de una retórica que incluye elementos narrativos a la independencia de los relatos, véase E. VANCE, *From Topic to Tale. Logic and Narrativity in the Middle Ages*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1987, cap. IV.

no [577]. Los deícticos remiten siempre a un sujeto que observa y que habla y que se constituye así en punto de origen. En la enunciación discursiva y pretendidamente subjetiva, ese sujeto observador suele coincidir, como hemos dicho, con el sujeto de la enunciación, agente responsable de los signos lingüísticos, de ahí que no sea demasiado difícil situar el referente espacial y temporal de la mayoría de demostrativos y adverbios con valor deíctico. Éstos se refieren principalmente:

- *Al momento en que se está escribiendo.* Citaremos un par de ejemplos: «Y *ahora* en el tren, camino de Mendoza, solo conmigo mismo, he sentido en mí, incontrastable, la invasión de la Pampa, mi nuevo paisaje tras largos años de insensibilidad» [578]; «*En estos días* –primeros de enero– casi todos los periódicos de Madrid y muchos de provincias vienen ocupándose...[...]. *Ahora mismo* tengo ante los ojos el número de *El Imparcial*, de Madrid, de ayer, 3 de enero...» [579]; «Estaba yo dándole vueltas *ahora*, como suelo hacer, a cuán libre y vagoinstrumento es la razón humana...» [580]; «En *este instante*, *aquí*, en nuestra patria, ¡se cubren de sobra los ojos de tantos camaradas jóvenes!...» [581].
- *Al propio texto que se está redactando.* Por ejemplo: «Me propongo presentar al lector en *estas líneas*...[...]; cuando *estas líneas* se publiquen...» [582]; Si no recojo *aquí* algunas de las observaciones que se han hecho...» [583].

Junto a las formas de localización de la persona en una situación espacio-temporal, la personalización del texto se marca también a través de las modalidades de la enunciación: definen la actitud de certidumbre, duda, posibilidad, etc. (es decir, la fuerza ilocutiva de los enunciados), mediante los llamados *indicadores de actitud* del enunciador hacia lo que dice [584]. Estos indicadores son: las unidades «subjetivas» de la lengua: sustantivos, adjetivos y verbos afectivos y evaluativos, o sea, aquellos que enuncian una reacción emocional o la actitud evaluadora del sujeto de la enunciación [585]; los llamados por O. Ducrot, adverbios y conjunciones «enun-

577. No vamos a detenernos en el valor anafórico que tienen los demostrativos y adverbios en el texto ensayístico, pues sirven exclusivamente para garantizar la coherencia textual.

578. Cfr. J. Ortega y Gasset, «Intimidades», en *El Espectador VII*, cit., p. 92.

579. Cfr. M. de Unamuno, «Religión y patria», cit., p. 1108.

580. Cfr. M. de Montaigne, *Ensayos. III*, 11, p. 292.

581. Cfr. R. Dieste, «Desde la soledad de España (Sobre la vida y el espíritu)», en VV. AA., *Hora de España (Antología)*, cit., p. 174.

582. Cfr. M. de Unamuno, ibidem, p. 1108 y 1110.

583. Cfr. R. Chacel, «Un libro, por suerte, nuevo», en *La lectura es secreto*, cit., p. 99.

584. Para una información detallada de este elemento caracterizador de la enunciación véase el capítulo II, «Cualificaciones y transformaciones modales» de J. Lozano, C. Peña-Marín y G. Abril, *Análisis del discurso*, cit., pp. 56-88.

585. Cfr. C. Kerbrat-Orecchioni, *L'enonciation. De la subjetivité dans le langage*, París, Armand Colin, 1980. Esta autora hace una clasificación de los elementos subjetivos de la lengua, aunque advierte que, en realidad, «toda unidad léxica es, en cierto sentido, subjetiva» (p. 70).

ciativos», tales como *sinceramente, confidencialmente*, etc., que marcan la relación entre el enunciador y la situación [586], y la construcción sintáctica (interrogativa, exclamativa...). Perelman y L. O.-Tyteca dedican un apartado de su tratado a estudiar las formas gramaticales que modifican la certeza o la importancia de los datos en aras de la argumentación. Estudian cómo la elección de los términos para expresar las ideas «pocas veces se produce sin alcance argumentativo» y analizan los efectos argumentativos de la negación, la coordinación y subordinación, las modalidades del lenguaje (asertiva, imperativa, interrogativa y optativa), los pronombres y determinantes, etc. (TA, §§ 38-39). No vamos a detenernos en poner ejemplos de cada una de estas posibilidades porque su función argumentativa y pragmática sólo podría desentrañarse en un texto concreto y tienen escasas repercusiones para la definición y descripción del ensayo como clase de textos.

Todo lo dicho respecto al carácter esencialmente personalizado y subjetivizado del discurso ensayístico contrasta, sin embargo, con un problema: la existencia de ensayos bastante impersonales. Como hemos dicho, frente a Montaigne, Bacon planteó otro modelo alternativo de ensayo, con pretensiones menos intimistas y más racionalistas. En este grupo habría que situar los ensayos más formales, más teóricos, más objetivos, aquellos en que el autor emplea el /nosotros/ no como mecanismo para implicar al lector y facilitar el diálogo, sino como plural de modestia. Sin embargo, no por ello los ensayos que siguen este modelo dejan de ser personalistas, pues, como dice J. Terrasse, «los textos en apariencia más impersonales reflejan la situación de quien los escribe»; este reflejo se realiza a través de la expresión de juicios de valor, no de la confesión de datos de la vida íntima. El autor evita hablar de sí mismo, pero sus opiniones nos informan de él» [587]. Efectivamente, sus jerarquías de valores, su selección de los datos, el empleo de verbos de enjuiciamiento y de evaluación nos darán la pauta para saber qué actitud tiene respecto a lo enunciado; en estos casos, el autor se hace presente en el texto *implícitamente*, mediante valoraciones y evaluaciones que no pueden ser sino subjetivas, es decir, que no pueden dejar de manifestar a un sujeto que adopta una perspectiva o punto de vista particular. Un ejemplo lo tenemos en el ensayo de F. Ayala que ya hemos citado varias veces, «El intelectual y los medios audiovisuales», que puede considerarse bastante impersonal en la medida que el yo aparece escasas veces, frente al predominio del /nosotros/ como plural de modestia; sin embargo, es fácil percibir que la presentación de los datos está en función de una selección y una interpretación más o menos subjetivas, que nos obligan a matizar el supuesto impersonalismo; además, hacia el final del ensayo encontramos la propuesta personal del autor, encabezada explícitamente por un 'yo digo'. No obstante, el texto ensayístico no es sólo un acto que manifiesta a la persona del ensayista, sino que éste interacciona con su receptor de forma especial. Esta interacción es otra dimen-

586. Cfr. O. Ducrot, «Análisis de textos y lingüística de la enunciación», en O. Ducrot *et al.*, *Las palabras del discurso*, Barcelona, Paidós, 1980, p. 131.

587. Cfr. J. Terrasse, *Rhétorique de l'essai littéraire*, cit., p. 127. Traducción nuestra.

sión que hay que tener en cuenta a la hora de hablar de la pesonalización y subjetivación del ensayo.

Por último, queremos subrayar que los mecanismos lingüísticos de la personalización están al servicio de la finalidad persuasiva central de todo texto argumentativo. El sujeto de la enunciación pretende transmitir una determinada imagen de sí mismo, con el fin de asentar en ella la credibilidad de sus enunciados, por lo que todos los procedimientos lingüísticos a través de los que se subjetiviza el texto contribuyen a enriquecer y matizar el *êthos* del enunciador. Es ésta una noción retórica de gran importancia en la argumentación porque está íntimamente relacionada con la llamada persuasión por el talante (Arist., *Retórica*, 1356a, 5-6 y 1366a, 28), cuya base está en el proceso por el cual el autor real se identifica con el sujeto de la enunciación y se proyecta en el enunciado a través de un /yo/ gramatical, que no es si no una imagen creada para asentar buena parte de la credibilidad de la argumentación. Esto es debido a que las aserciones y argumentos del enunciador parten de premisas verosímiles o probables, de ahí que deba persuadir a su receptor de que es digno de crédito; para ello debe hacer ver que posee, o parece poseer, aquellos atributos que caracterizan a las personas sinceras y comprometidas. Como ya dijimos, para Aristóteles la persuasión del receptor no se consigue únicamente a través de pruebas lógicas o de razón: «puesto que la retórica tiene por objeto <formar> un juicio (...), resulta así necesario atender a los efectos del discurso, no sólo que sea demostrativo y digno de crédito, sino también a cómo <ha de presentarse> uno mismo y a cómo inclinará a su favor al que juzga» (*Retórica*, 1377b, 20-25). Es aconsejable, por tanto, apelar al talante del emisor y a las pasiones del interlocutor con el fin de que éste se forme una opinión o idea más o menos acorde con los intereses de aquél.

Pero cuál es el fundamento psicológico de la efectividad argumentativa de las pruebas por el talante, es decir, por qué el receptor se inclina a favor de aquel emisor que exhibe ciertos atributos que lo hacen digno de crédito. La explicación la tenemos en el mismo principio que fundamenta los tipos de argumentos que Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca basaban en enlaces de coexistencia, principalmente los derivados de la relación que existe entre la persona y sus actos. Este tipo de argumentos parten de la idea de que en la constitución de la persona humana hay que distinguir entre lo propio del ser, lo que le es connatural, y lo transitorio, lo que es una manifestación exterior del sujeto; de esto se deriva que el enlace entre la persona y sus actos no constituye una relación necesaria, sino que está en función de la perspectiva que adoptemos (TA, § 68) [588]. Desde esta perspectiva, se puede decir que el texto ensayístico, es una manifestación de la persona del autor; en él se puede apreciar de manera evidente (frente al texto puramente demostrativo o teorético en el que la presencia del autor se reduce al mínimo), la interacción entre el

588. Ponen como ejemplo de lo que acabamos de decir la belleza de una mujer: esta cualidad puede considerarse bien como parte integrante de la persona, de su esencia, bien como una de sus manifestaciones transitorias, o sea, como un simple acto. Cfr. ibídem, p. 452.

enunciador y el enunciado. Para Perelman y O-Tyteca, «la persona es el contexto más valioso para apreciar el sentido y el alcance de una afirmación», es decir, de su prestigio, del poder de sugestión que ejerce, va a depender la interpretación y valoración que se haga de sus opiniones [589]. Esta idea no es nueva, pues los manuales antiguos de retórica ya recomendaban a los oradores que dieran una impresión favorable de su persona, con el fin de atraer la simpatía del auditorio. El orador persuadía de su bondad, de su virtud, de su inteligencia, etc. mediante el elogio *implícito* de sí mismo [590]; para ello podía emplear, según Aristóteles, los mismos argumentos que tradicionalmente se empleaban en el género epidíctico para alabar a alguien (*Retórica*, 1366a, 25 y ss). Los tres atributos fundamentales que debía exhibir el orador para causar buena impresión siguen hoy vigentes en la presentación que el ensayista hace de sí mismo en su texto; estos tres rasgos eran *phrónesis* (sensatez), *areté* (virtud) y *eunoia* (benevolencia) (Arist., *Retórica*, 1378a, 5-8) [591].

La *phrónesis* es la virtud intelectual, la cualidad de quien delibera bien y con inteligencia (Arist., *Retórica*, 1366b, 20-22). El ensayista causa buena impresión en su receptor si utiliza buenos argumentos para justificar su tesis, opinión o estado de ánimo, si es coherente, claro y atractivo en su estilo. Lo apropiado o inapropiado de los argumentos en cada ocasión es algo que está en función de los efectos de la argumentación en el receptor, que es libre de adherirse a ellos si le han convencido o refutarlos desde otra perspectiva. El receptor que se sienta convencido con la argumentación que el enuncidor le ha presentado, valorará la capacidad intelectual del ensayista. No obstante, éste también incluye en su texto ciertas expresiones o advertencias encaminadas a dejar constancia de que su argumentación no es azarosa, de que no está mal trabada ni asentada en prejuicios, sino que es fruto de la reflexión razonada. Por ejemplo, Unamuno en el ensayo ya citado «Sobre la soberbia» hace una indicación con este fin: «Y para no quedar solo en esta que parecerá a muchos forzada paradoja, quiero aquí aducir dos sentencias...» [592]. Los avisos de este tipo, cuya finalidad es subrayar la capacidad del autor para argumentar bien y fundamentar así su credibilidad, son relativamente abundantes. Citemos otros ejemplos: «Una meditación seriamente conducida, que no se pierda en

589. Cfr. ibídem, pp. 487-488

590. El elogio de sí mismo ha de ser *implícito* porque en el caso en que fuera explícito parecería determinado por la vanidad y produciría un efecto deplorable en el receptor. Actualmente, la persona del ensayista suele ser más o menos pública, más o menos conocida gracias a los medios de comunicación, lo cual constituye un interesante preambulo para su discurso, en la medida en que el grado de su prestigio social y moral va a condicionar la recepción de su texto.

591. Según Aristóteles, para mostrarse sensato y virtuoso hay que partir de la tópica propia del género epidíctico, a cuyo estudio dedica el capítulo 9 del Libro I de su *Retórica*. En cambio, para conseguir mostrarse benevolente, cualidad vinculada con la amistad, Aristóteles remite al estudio de las pasiones del auditorio, que son tratadas en los capítulos 2-11 del Libro II. Es, por tanto, a través del tercer atributo del orador (la *eunoia*) como Aristóteles vincula las pruebas por el talante con las pruebas patéticas. Cfr. *Retórica*, 1378a, 16-19.

592. Cfr. M. DE UNAMUNO, «Sobre la soberbia», cit., p. 1205.

los arrecifes de las anécdotas ni en una casuística de azar, nos revela la esencia de...» [593]; «No es un prejuicio mío de devoción por lo históricamente originario (...) lo que me lleva a estimar...» [594]; «Rectamente se induce de lo anterior que... (...) El catálogo entero de esos atroces e irrisorios ejemplos es de enumeración imposible; creo, sin embargo, haber alegado bastantes para demostrar que...» [595].

La intención del autor de transmitir una imagen positiva de sí mismo como buen razonador o buen analista se manifiesta también en ciertos comentarios destinados a subrayar la dificultad o complejidad del asunto que va a tratar; dificultad que es finalmente superada gracias a la tenacidad o a la intuición del autor. Tenemos un ejemplo en un ensayo de Thomas de Quincey:

> Mi inteligencia no hallaba ninguna razón por la que los golpes a la puerta en *Macbeth* debían producir un efecto cualquiera, fuese directo o reflejo. Más aún, mi inteligencia afirmaba decididamente que no podían producir efecto alguno. No me dejé convencer; sentía que esto era así y esperé, sin descartar el problema, hasta poder resolverlo gracias a nuevos conocimientos. (...)
>
> Así pues, me encontraba ante una nueva prueba de que tenía razón al confiar en mi propia sensibilidad en oposición a mi inteligencia; una vez más me dediqué a estudiar el problema. He terminado por resolverlo de manera que estimo satisfactoria y paso a exponer mi solución [596].

El ensayista que analiza los pros y contras de una tesis, las distintas perspectivas desde las que se puede abordar un problema se presenta a sí mismo como poseedor de *phrónesis*. Dice Borges, tras comentar ciertos defectos en las obras de Cervantes y Kipling: «Anoto sin animadversión esas lacras; lo hago para juzgar *The purple land* con pareja sinceridad» [597]. Otro ejemplo de ecuanimidad lo encontramos en el ensayo de Francisco Ayala titulado «El intelectual y los medios audiovisuales»: la propuesta que en él se desarrolla de que los individuos capaces de originalidad creadora controlen directamente los medios de comunicación es enfocada teniendo en cuanta todas sus ventajas e inconvenientes; el sujeto de la enunciación se encarga de subrayar que «el problema no es nada sencillo, pues las dificultades y resistencias son, en parte, inherentes al medio mismo» [598]; asumido lo cual, el ensayo no ofrece tanto una solución como un planteamiento de todas las perspectivas del problema, hasta tal punto, que la manera en que habría de ponerse en práctica cualquier solución «sería ya materia de propuestas concretas, a examinar y discutir muy cuidadosamente» [599].

---

593. Cfr. J. Ortega y Gasset, «Esquema de Salomé», cit., p. 168.
594. Cfr. R. Sánchez Ferlosio, «La objeción de honor», cit., p. 165.
595. Cfr. J. L. Borges, «El arte narrativo y la magia», en *Discusión*, ed. cit., pp. 77 y 78.
596. Cfr. T. de Quincey, «Los golpes a la puerta en *Macbeth*», cit., pp. 265-266
597. Cfr. J. L. Borges, «Sobre *The Purple Land*», en *Otras Inquisiciones*, ed. cit., p 139.
598. Cfr. F. Ayala, «El intelectual y los medios audiovisuales», cit., p. 447.
599. Cfr. ibidem, p. 449.

De esta manera, determinar y explicar qué necesita ser hecho en una determinada situación o problema, es también una marca de sabiduría. En relación con esto, una manera muy interesante de crear en el receptor la buena imagen intelectual del sujeto de la enunciación consiste en dejar constancia de la evolución del propio razonamiento, manteniendo como sucesivas las dos fases del mismo, como hace D. Hume en el siguiente fragmento:

> Pero quizás haya ido demasiado lejos al decir que el gusto cultivado para las bellas artes extingue las pasiones y nos deja indiferentes ante aquellos objetos que tan perseguidos son por el resto de la humanidad. Tras posteriores reflexiones, creo que más bien mejora nuestra sensibilidad para todas las pasiones delicadas y agradables, al mismo tiempo que deja la mente incapaz de emociones más rudas y turbulentas [600].

Ante el lector, esta presentación de las ideas adquiere apariencia de profundidad, se supone que la reflexión ha sido detenida y en ella se ha analizado el asunto desde distintos puntos de vista (aunque, en realidad, el enunciador sólo da cuenta de dos versiones). El empleo de expresiones como «pero quizás haya ido demasiado lejos al decir que...», o bien, «tras posteriores reflexiones, creo que más bien...» sirven para reforzar la *phrónesis* del autor.

La *phrónesis* del emisor también se manifiesta en la capacidad de convencer a su lector de la valía de su *autoridad* personal respecto a lo dicho. Así, las afirmaciones de un autor de *prestigio* tienen más valor que las de uno que no es reconocido socialmente: sus testimonios respecto a la realidad o sus valoraciones respecto a las cualidades, méritos o deméritos de una persona, un cuadro, un libro o una situación, serán más o menos aceptadas por el receptor en función de dicho prestigio. Sólo éste puede garantizar la efectividad argumentativa que tiene apelar a la autoridad personal en casos como elsiguiente:

> El lector debe entender, por autoridad nuestra, *nostro periculo*, y a pesar de todas las traducciones falsas que abundan en los libros, que los antiguos (quiero decir, los griegos y los romanos de antes del cristianismo) no tenían idea, ni el más remoto vestigio de una idea, de lo que en el sistema escritural se llama pecado...» [601].

En general, la autoridad de la persona del ensayista está siempre implícita o explícita en cada una de sus aserciones. Para Cicerón y Quintiliano, el *éthos* del orador dependía del estilo de vida que hubiera demostrado anteriormente, con independencia del discurso. Frente a Aristóteles, que afirmaba que la persuasión por el talante debía ser un resultado del discurso y no del juicio previo sobre el orador, para los latinos la condición moral del emisor pasa a un primer plano (Cic., *De Orat.*, II. 43, 184; Quint., IV, 2, 125).

600. Cfr. D. HUME, «Sobre la delicadeza del gusto y de la pasión», cit., p. 56.
601. Cfr. TH. DE QUINCEY, «La esfinge tebana», cit., p. 107.

La segunda cualidad del *ēthos* del emisor es la *aretē*: es la virtud moral e implica franqueza, sinceridad, amor por la justicia y la verdad. En el ensayo, la sinceridad del sujeto de la enunciación es una convención de la clase de textos, que postula la coincidencia o identificación entre el autor real, el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado; por ello se presupone que los datos procedentes de la vida del ensayista, de su intimidad, que describen un estado de ánimo, que nos revelan unos sentimientos y deseos, etc., son siempre verdaderos. Pero además de la sinceridad, característica convencional, el ensayista suele dejar constancia de aquellas otras virtudes morales que lo distinguen, por lo que menciona explícitamente si está al lado de la justicia, de la libertad, de la verdad, etc. (aunque hay que tener en cuenta que estos conceptos siempre están marcados por su perspectiva personal, por su particular escala de valores). El ensayista expresa su virtud declarándose indignado, escandalizado o, al contrario, agradecido, recompensado, antedeterminadas situaciones sociales. Por ejemplo, la toma de posición de R. Musil ante la intolerancia del estado respecto a ciertas manifestaciones artísticas:

> He presentado algunos ejemplos de ese tipo, y de ellos voy a hablar: hay cosas de las que no se habla en la comunidad cultural alemana. No soy el único al que tal estado de cosas le llena de vergüenza y de cólera, y frente a él voy a defender la posición de que el arte puede no sólo representar lo inmoral y aborrecible, sino también amarlo [602].

Este tipo de manifestaciones muestran la *aretē* del ensayista, que se presenta a sí mismo como una persona sensible, tanto ante los problemas de la cultura, como los de la naturaleza o el hombre en general. Veamos otro ejemplo:

> Me confieso partidario de la Ilustración, la Revolución Francesa, las libertades democráticas, el sufragio universal, la enseñanza elemental obligatoria, el divorcio, el aborto y la exhortación benévola al uso de la minifalda. Lo arriscado de nuestra estirpe íbera me hace temblar; el miajón de los castúos se lo dejo a don Luis Chamizo, que santa gloria haya; el «cierra España» y el «somos diferentes, por la gracia de Dios» me parecen eslógans de nuestra desventura. Y en cuanto a los escritores neorraciales que escriben con su sangre, les recuerdo la chuscada de don Pío Baroja, hombre serio y vasco como yo: con la sangre no se hace literatura, sino morcillas. De modo que la acusación de barbarie no me deja indiferente, sino que me preocupa y me rebela [603].

En cuanto a la *eúnoia*, es la tolerancia y respeto que el orador debe manifestar hacia el auditorio; supone modestia, cortesía, moderación. Quizá sea esta la cualidad más sobresaliente en el sujeto de la enunciación ensayística, pues está arraiga-

602. Cfr. R. Musil, «Lo indecente y lo enfermo en el arte», cit., pp. 14-15.
603. Cfr. F. Savater, «Aproximación a la tauroética», cit., pp. 160-161.

da en uno de los principios internos de la clase de textos: el antidogmatismo. El ensayista no pretende imponer al auditorio sus propuestas como las únicas verdaderas o viables, sino sugerirle la eventualidad de que las tenga en cuenta entre otras posibles. Esta actitud o punto de partida condiciona el empleo de determinadas marcas lingüísticas que ya hemos analizado: empleo de verbos de opinión (*creo, considero...*), matizados a través de expresiones de duda y conjetura (*quizás, tal vez, es posible...*); empleo de verbos de sugerencia (*sugiero, me atrevo a insinuar, propongo...me limitaré a indicar, me limitaré a apuntar...*); empleo de fórmulas de cortesía (*permítaseme, perdóneseme...*); ocultación del egocentrismo de la enunciación mediante el empleo de expresiones que invitan al lector a sentirse partícipe en lo dicho (*nosotros, uno, quien...*), etc. Igualmente y a la misma finalidad responden las *llamadas* mediante las que el emisor requiere el apoyo del receptor: exortaciones, vocativos, interrogaciones, etc., mecanismos que veremos en el apartado siguiente. Como hemos dicho antes, Aristóteles considera que para que el orador se presente como benevolente debe conocer cómo despertar las emociones y afectos del receptor, lo que supone establecer un puente entre la persuasión por el talante y la persuasión por las pasiones. Un caso muy evidente de estos gestos de cortesía con el lector es el de Borges, en cuyos ensayos encontramos con mucha frecuencia la intercalación de adverbios que ponen una leve nota de inseguridad en lo que afirma, como una manera de evitar el tono asertivo o la imposición de las propias opiniones. Entre los muchos ejemplos que podrían mencionarse, citaremos uno: «Cinco, siete años de aprendizaje metafísico, teológico, matemático, me capacitarían (tal vez) para planear decorosamente ese libro. Inútil agregar que la vida me prohibe esa esperanza y aun ese adverbio».

Todo este tipo de mecanismos de respeto hacia el receptor sirven para presentar positivamente al emisor. Pero ello no quiere decir que éste se muestre complaciente con el auditorio, que por ser simpático prescinda de la provocación. Antes al contrario, el ensayista combina el talante crítico y polémico con la modestia y la prudencia que implica tener que justificar una opinión personal, no una verdad universal o generalmente admitida. La franqueza, la cortesía que muestre el emisor abren el camino al diálogo y facilitan el encuentro con el receptor, lo que a su vez contribuye a una más fácil penetración de sus propuestas en el espíritu de aquél. Son procedimientos que responden a esa tendencia del ensayista a «desmonumentalizar» su discurso, tendencia de la que ya hemos hablado a propósito de los tópicos del exordio y del epílogo.

III.2.4.2. Caracter dialogal del ensayo. El destinatario y su construcción textual

El carácter eminentemente *personalizado* del discurso argumentativo, así como la intención persuasiva del emisor, exigen la presencia de un *tú*, implícito o explícito en el enunciado, al que se dirige el sujeto de la enunciación y gracias al cual el

contenido potencial del texto queda plenamente actualizado. Se trata de una característica genérica, compartida en mayor o menor grado por todas las clases de textos del género argumentativo, entre las que se encuentra el ensayo. La construcción textual de un interlocutor procede del proceso argumentativo que encauza, a modo de superestructura, el contenido referencial que se quiere transmitir, y que subraya aquellos aspectos *dialogales* (derivados de los estrechos vínculos que la retórica ha tenido siempre con la dialéctica) que permiten conceder un especial protagonismo al receptor. Éste deja de ser un ente abstracto (como, por ejemplo, el lector previsto por los tratados técnicos o las enciclopedias y diccionarios) y se convierte en un ser concreto a través de la presencia de un *tú* (explícito o implícito) inmanente al texto y con el que después se podrá identificar el lector real. Gracias a la correlación de subjetividad que establecen el *yo* y el *tú*, el texto ensayístico (y el argumentativo en general) queda personalizado.

Toda argumentación atribuye un valor al interlocutor, a su concurso mental, a su opinión, pues querer persuadir a alguien a través de argumentos supone haber renunciado a la fuerza y al dogmatismo como vías para forzar la convicción de lo indiscutible. Esta actitud está especialmente marcada en el ensayista, que estima que su interlocutor está más o menos al mismo nivel intelectual que él, que ha alcanzado la mayoría de edad y puede pensar por sí mismo; al no considerarlo inferior o masificado, no lo tiene que adular ni hacer uso de la demagogia para persuadirlo, sino que para resultar convincente utiliza todos los recursos del razonamiento apasionado. Esta valoración de la capacidad intelectual del receptor es uno de los rasgos que distinguen al ensayo de la prosa de orientación didáctica y del mensaje publicitario o propagandístico. Pero qué tipo de lector busca el ensayista, a quién dirige su texto. Montaigne subrayó con modestia retórica el carácter «doméstico y privado» de su libro [604], aunque al entregarlo a la imprenta fuera consciente de la potencial universalidad de sus lectores. No obstante, lo que habría que subrayar en las palabras de Montaigne es el deseo implícito de reducir su auditorio a unos pocos, a una minoría más o menos culta y no especializada en materia alguna con la que mantener una relación de intimidad. Según E. Auerbach, «con el éxito de sus *Essais*, el público de los cultos se hace presente por primera vez. Montaigne no escribe para una clase determinada o para los especialistas, tampoco para «el pueblo» o para los cristianos, no escribe para ningún partido; tampoco se considera poeta: escribe el primer libro de conocimiento profano de sí mismo y encuentra que existen personas,

604. En la nota «Al lector» del Libro I Montaigne advierte del propósito del libro: «En él no he tenido en cuenta ni el servicio a ti, ni a mi gloria. No son capaces mis fuerzas de tales designios. Lo he dedicado al particular solaz de parientes y amigos: a fin de que una vez me hayan perdido (lo que muy pronto sucederá), puedan hallar en él algunos rasgos de mi condición y humor, y así, alimenten más completo y vivo, el conocimiento que han tenido de mi persona». Cfr. M. DE MONTAIGNE, *Ensayos I*, ed. cit., p. 35. Y en otro lugar señala: «No erijo con esto una estatua para colocarla a la entrada de una ciudad, no en una iglesia, ni en la plaza pública (...). Es para el rincón de la biblioteca y para divertir a un vecino, a un pariente, a un amigo que se entretendrá en descubrirme y compararme con esta imagen». Cfr. *Ensayos II*, 18, ed. cit., p. 415.

hombres y mujeres, que consideran que el libro se dirige a ellos» [605]. Esta voluntad de dirigir el texto ensayístico a un grupo selecto de amigos cultos y sensibles se hace más explícita en el primer ensayo de Ortega y Gasset en la serie de *El Espectador*:

> El escritor, para condensar su esfuerzo, necesita de un público, como el licor de la copa en que se vierte. Por esto es *El Espectador* la conmovida apelación a un público de amigos de mirar, de lectores a quienes interesen las cosas aparte de sus consecuencias (...). Lectores sin prisa, advertidos de que toda opinión justa es larga de expresar. Lectores que al leer repiensen por sí mismos los temas sobre los que han leído. Lectores que no exijan ser convencidos, pero, a la vez, se hallen dispuestos a renacer en toda hora de un credo habitual a un credo insólito (...). A hombres y mujeres de tan rara índole se dirige *El Espectador*, que es un libro escrito en voz baja [606].

Esta reducción o selección del lector real está en correspondencia con la actitud argumentativa del ensayista, diferente a la del escritor que utiliza como cauce de comunicación otras clases de textos también argumentativos. En general, la tesis más común entre los teóricos de retórica y argumentación es que, para persuadir al auditorio, hay que saber adaptarse a él, lo cual implica necesariamente tener conocimientos de psicología social para poder influir sobre el receptor. Aristóteles clasifica los distintos auditorios según la edad y según la fortuna, aplicando criterios psicológicos para definir los diversos caracteres y así poder ejercer la persuasión con promesas de efectividad (*Retórica*, II, 12-17). Cicerón señala que es preciso hablar de forma distinta a los hombres ignorantes y vulgares, «que prefieren siempre lo útil a lo honesto», frente a los ilustrados, «que ponen la dignidad moral por encima de todo» (*Part. Orat.*, 90). Igualmente, Ch. Perelman y L. O.-Tyteca suscriben esta necesidad de acomodarse a la opinión del auditorio: «en esta materia, sólo existe una regla: la adaptación del discurso al auditorio, cualquiera que sea; pues, el fondo y la forma de ciertos argumentos, que son apropiados apara ciertas circunstancias, pueden parecer ridículos en otras» [607]. Y es en función del tipo de auditorio al que se dirige la argumentación en lo que se basan para distinguir entre *persuadir*, que es lo que se pretende con la argumentación dirigida a un auditorio particular, y *convencer*, cuando se obtiene la adhesión de un auditorio universal [608].

605. Cfr. E. AUERBACH, «*L'humaine condition*», cit., p. 288.

606. Cfr. J. ORTEGA Y GASSET, «Confesiones de «El Espectador»», en *El Espectador. I*, cit., p. 20. Montaigne distingue tres tipos de lectores: los sabios y eruditos, que «no conocen más valor que el de la doctrina y no aceptan otro proceso de nuestras mentes que el de la erudición y el esfuerzo; el lector común y popular, que no ve «la gracia de una razonamiento elevado y sutil»; y, en tercer lugar, los lectores a los que él mismo se dirige: «los espíritus templados y fuertes por sí mismos», una especie tan rara «que precisamente carece de nombre y de rango entre nosotros». Cfr. M. DE MONTAIGNE, *Ensayos. II*, ed. cit., 17, p. 407.

607. Cfr. CH. PERELMAN y L. OLBRECHTS-TYTECA, *Tratado de la argumentación*, cit., § 5, p. 63.

608. Cfr. ibidem, § 6.

Estas tres posturas, sobre todo la de Perelman, han sido criticadas por G. Vignaux, pues implican dos problemas: 1) se presupone que en el auditorio hay coherencia social y comunidad de espíritu afectivo e intelectual, lo cual es bastante improbable; y 2) se da demasiada importancia al *contacto* del orador con el auditorio, lo que obliga a plantear una tipología de auditorios [609]. Estamos esencialmente de acuerdo con esta crítica que pretende dar mayor importancia a las estrategias argumentativas del autor y reducir la trascendencia de su adaptación al auditorio; ello permite el estudio de la argumentación escrita y diferida, que es el caso del ensayo. Desde nuestro punto de vista, el ensayista antepone la coherencia de su propio pensamiento a la pretensión de influir en el receptor, de ahí que en su argumentación predomine no tanto la opinión de aquellos a quien se dirige cuanto lo que para él mismo es verdadero o convincente. El ensayista no indaga en la psicología del posible receptor, tal como aconsejaba Aristóteles, con el fin de utilizar como premisas de un razonamiento eficaz los valores y opiniones aceptados por la comunidad concreta a la que se dirige. Esto es lo propio de la argumentación orientada a la docencia y también de la publicidad. Al contrario, el ensayista es a menudo intencionadamente polémico y devastador de los principios generales de la sociedad y busca un receptor que lo lea «problematizando» la realidad. De ahí que el ensayo sea una clase de textos que de alguna manera «selecciona» a su lector: es ese hombre o mujer al que no se pretende tanto persuadir de una verdad cuanto ofrecer un pensamiento, opinión o comentario que excite su curiosidad y que lo anime a meditar por sí mismo; se le persuade no para que acepte un contenido, sino de la necesidad de que piense acerca de determinados problemas [610]. Esta es la base de la teoría orteguiana de la lectura de ensayos:

> Yo sólo ofrezco *modi res considerandi*, posibles maneras nuevas de mirar las cosas. Invito al lector a que las ensaye por sí mismo; que experimente si, en efecto, proporcionan visiones fecundas: él, pues, en virtud de su íntima y leal experiencia, probará su verdad o su error. En mi intención llevan estas ideas un oficio menos grave que el científico: no han de obstinarse en que otros las adopten, sino meramente quisieran despertar en almas hermanas otros pensamientos hermanos, aun cuando fueren hermanos enemigos. Pretexto y llamamiento a una amplia colaboración ideológica –sobre los temas nacionales–, nada más [611].

609. Cfr. G. VIGNAUX, *L'argumentation*, cit., pp. 9-11 y 14-15.

610. Que el ensayista anteponga su vocación reflexiva a su intencionalidad persuasiva es sugerido por Montaigne cuando dice: «Y aun cuando nadie me leyese, ¿acaso habría perdido el tiempo al ocuparme durante tantas horas ociosas en pensamientos tan útiles y agradables? Cfr. M. DE MONTAIGNE, *Ensayos. II*, 18, ed. cit.,p. 416. Escribió esta frase en 1588, cuando sus *Ensayos* ya tenían éxito de lectores. Es, por tanto, una hipótesis que indica solamente que el ensayo es una meditación con valor en sí misma para el autor y que podría permanecer en secreto.

611. Cfr. J. ORTEGA Y GASSET, «Lector...», en *Meditaciones del Quijote*, ed. cit., p. 38. Esta colaboración en la tarea del pensar se subraya a veces haciendo indicaciones al lector para que prosiga la meditación por sí mismo. Por ejemplo, en su obra *En torno al casticismo*, Unamuno hace varias veces este

El predominio en el ensayo de un punto de vista particular y original sobre cualquier asunto de la realidad social y cultural hace que la posibilidad de la polémica sea consustancial a esta clase de textos, de manera que la voluntad de visión personal se transforma en una voluntad de confrontación de puntos de vista y, por tanto, en una voluntad de diálogo. Este carácter específicamente *dialogal* del ensayo moderno ha sido destacado por algunos críticos, que han valorado la participación activa del lector en la reflexión desarrollada en el texto [612], pero sin profundizar en los fundamentos que justifican este protagonismo de la instancia lectorial. Desde nuestro punto de vista, la presencia del interlocutor en el texto ensayístico deriva de dos condiciones propiamente textuales: 1) la configuración superestructural argumentativa de la macroestructura textual, orientada necesariamente a la persuasión de un auditorio potencial, y 2) el modo de presentación lingüística o actitud enunciativa, que es predominantemente *discursivo*. Ya hemos hablado de las peculiaridades que en el ensayo tienen la argumentación y la persuasión del emisor, encaminadas no tanto a que el lector asuma determinados contenidos cuanto a abrirle caminos para que reflexione por sí mismo. En cuanto al plano de la enunciación, el predominio de lo discursivo en el ensayo sobre lo narrativo implica siempre una apelación al receptor; la actitud de los interlocutores en la enunciación discursiva es *tensa*, como subrayara H. Weinrich, pues las cosas tratadas les afectan directamente. El hecho de que el autor de la enunciación discursiva se sienta comprometido con su texto, que por ello aparece personalizado, hace que el receptor se sienta a su vez interpelado, se le exige una respuesta, se le invita a compartir la experiencia personal. Esto no sucede en los textos en los que sobresale la narración, que permiten al lector u oyente leer o escuchar relajadamente, distanciadamente, el relato del mundo cerrado que se le ofrece. En el ensayo no se representa un mundo, sino un acto de enunciación a través del cual el enunciador pretende influir y provocar reacciones en su destinatario, de ahí que en esta clase de textos el diálogo con el receptor adquiera un realce y complejidad notables. El ensayista no es un sujeto que 've' los acontecimientos objetivos del mundo y como tales los comunica, que es lo propio del monologismo; al contrario, el ensayista incluye necesariamente al lector en la enunciación del texto. Con una posición exterior no estable, el lector es forzado a participar en el debate que se le plantea; no hay sucesos objetivos, sino opiniones que pueden ser juzgadas e interpretadas por él.

En el ensayo podemos observar, por tanto, un doble juego: por un lado, el ensayista antepone la coherencia de su propio pensamiento, la argumentación más o

---

tipo de exhortaciones: «Entremos ahora en indicaciones que guíen al lector en este tema, en sugestiones que le sirvan para ese efecto»; «Sobre estas sugestiones metafísicas medite el lector».

612. Cfr. J. E. CLEMENTE, «Qué es el ensayo», cit., pp. 13-14; R. GULLÓN, «España, 1962. El ensayo como género literario», cit., p. 60; P. G. EARLE, «El ensayo hispanoamericano como experiencia literaria», cit., pp. 25-26; J. L. GÓMEZ MARTÍNEZ, *Teoría del ensayo*, cit., pp. 50-53; J. TERRASSE, «L'essai ou le pouvoir des mythes», en *Rhetorique de l'essai littéraire*, cit., pp. 127-129. En general, se alude a la condición dialogada del ensayo cuando se subraya su tono conversacional y cuando se menciona su «apertura».

menos sólida de sus propias opiniones, la independencia de su meditación, a la persuasión del receptor. Esta actitud de soliloquio, que haría del interlocutor una instancia supérflua, se contradice, por otro lado, con los procedimientos de expresión más característicos, encaminados a interpelarlo constantemente, a borrar la distancia que los separa. La cuestión está en que el ensayista no elimina la persuasión como componente de su intencionalidad (no lo podría hacer, desde el momento en que ha elegido la *argumentación* como cauce de comunicación y el *discurso* como actitud enunciativa), sino que transforma su dirección: como hemos dicho, no pretende persuadir de la verdad de unos contenidos para promover una acción, sino persuadir de lo bien fundado de su argumentación, con el fin de ofrecer al receptor una perspectiva, la propia, posible entre otras, que le ayude a plantearse los problemas por sí mismo y a tomar decisiones personales. Este intento de provocar en el lector real una búsqueda, de estimularle la curiosidad y la capacidad crítica, se plasma con su incorporación al texto, dándole un especial protagonismo; esta actitud de *conciliación* con el interlocutor no implica rebajar la importancia de la propia postura argumentativa por parte del enunciador, sino establecer un diálogo que facilite la transmisión de sus ideas y, por ende, su posible adhesión a ellas.

El lector se hace presente en el texto a través de dos modalidades: el lector implícito o lector ideal y el destinatario interno de la enunciación o enunciatario. Se trata de dos nociones teóricas que eliminan la necesidad de la presencia real de un auditorio y el requisito del 'contacto' para la persuasión. Como en cualquier texto, en la argumentación ensayística el lector es siempre una *construcción* del emisor. La noción de lector implícito ha sido acuñada por W. Iser y se define como aquella instancia de la enunciación que el texto necesita para poder ser leído; es el lector virtual previsto por el texto, el que va a ser capaz de actualizar, mediante el acto de la lectura, todas las ausencias, vacíos o indeterminaciones del texto. Se corresponde *grosso modo* con la noción de Lector Modelo propuesta por U. Eco y con el *narratario grado cero* en la terminología de G. Prince [613]. El lector implícito del texto ensayístico es el descodificador de las implicaciones, inferencias y presuposiciones anejas a la argumentación; es aquel lector que se adecúa a la estrategia argumentativa prefigurada por el texto, aquél que se va a mover interpretativamente igual que el autor lo ha hecho generativamente y que, por tanto, va a ser efectivamente persuadido. En los textos argumentativos, el lector implícito está previsto o prefigurado por el conjunto de premisas elegidas como punto de partida de la argumentación, pues éstas presuponen un sistema de valores y de lugares comunes que ha de ser previamente admitido por el lector para poder ser persuadido. La argumentación ensayística está orientada a la vida social (no está aislada en un universo de conocimiento autónomo), por lo que en ella intervienen valores, prejuicios, principios, etc., que atestiguan una ideología y unas condiciones

613. Cfr. W. Iser, *El acto de leer*, cit., pp. 55-70; U. Eco, *Lector in fabula*, cit., pp. 73-95; G. Prince, «Introduction à l'étude du narrataire», en *Poétique*, 14 (1973), pp. 180-181.

sociohistóricas de producción; ambas circunstancias contribuyen a prefigurar la imagen del lector implícito. Pero el lector real puede rechazar las premisas implícitas o explícitas de la argumentación por su tendenciosidad, por su unilateralidad o por su insuficiencia intrínseca. Un ejemplo interesante lo encontramos en el ensayo ya comentado de J. Ortega y Gasset titulado «Esquema de Salomé», en el que se prevé un lector implícito que acepte sin discusión como premisas de la argumentación que la esencia de la femininidad se revela en la entrega a otra persona y la de la masculinidad en el impulso a apoderarse de otro ser. Dichas premisas, que apelan al sistema ideológico del receptor, diseñan un lector implícito determinado, pensando en el cual se plantea y desarrolla la argumentación. Evidentemente, estas premisas no serán aceptadas por un lector ideológicamente más progresista en cuanto a la relación entre los sexos.

Según Perelman y O.-Tyteca, para que la argumentación propuesta por el autor sea admitida por el receptor ha de existir un *acuerdo* previo en cuanto a las premisas, sobre todo porque el objeto de ésta no suele ser la verdad de una proposición, sino el valor de una decisión, de una opción, de una acción, de una opinión, etc. Si bien esto es evidente, hay que tener en cuenta lo que hemos dicho más arriba, que el ensayista mantiene una actitud crítica ante la realidad y no elude la polémica con su posible lector, al que pretende no tanto convencer de la verdad de su opinión personal cuanto persuadirlo de lo bien fundado de la misma, a la vez que despertar en él la curiosidad y la reflexión; por tanto, el lector implícito previsto por el texto ensayístico es aquél que esencialmente está de acuerdo con las premisas que fundamentan la argumentación, lo cual no quita que, de hecho, a menudo exista una gran distancia entre el valor propuesto por el ensayista y la estimación negativa del lector real, que no se acomoda a la imagen del lector implícito. Creemos que el autor de ensayos ya cuenta, de alguna manera, con esta posibilidad, y por ello mantiene en todo momento una actitud de diálogo con un destinatario interno al texto. En este sentido, A. Kibedi Varga ha matizado las condiciones en que se da el acuerdo en los textos contemporáneos. Según el profesor francés, en las sociedades plurales como las de hoy en día, caracterizadas por la muerte de las ideologías unificadoras, el acuerdo con el destinatario es posible, pero las reacciones de éste son imprevisibles; por eso actualmente es más difícil delimitar los lugares del acuerdo, lo cual quiere decir que se ha operado un cambio de roles: no es el emisor quien elige al público y se adapta a él (no lo conoce, sino que adivina su potencial existencia), sino que es el público el que lo elige a él en razón de los lugares que utiliza, si están o no de acuerdo con su ideología [614]. Desde esta perspectiva, el concepto de lector implícito tiene importantes repercusiones en la posterior casuística de adhesión o rechazo de un texto por parte de los lectores que a él se acercan, tanto entre los contemporáneos, como en la recepción histórica. Evidentemente, al

614. Cfr. A. Kibedi Varga, *Discours, récit, image*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1989, p. 48.

ámbito de estimaciones corresponde no sólo el aprecio o desprecio de una obra concreta, sino de una clase de textos como modelo orientador para la producción de textos, es decir, el cambio de gusto y de validez moral que lleva a estimar unas clases de textos más que otras puede modificarse en el transcurso de las distintas épocas. En este proceso constante de estimaciones tiene un importante papel el concepto de lector implícito, pues el éxito posterior del modelo textual propuesto por Montaigne puede explicarse por la propuesta de lectura que diseña el lector implícito de sus escritos. Si poco después de su publicación los *Essais* fueron condenados por la Iglesia, su revitalización posterior y su vigencia actual son incuestionables; creemos que esto se puede explicar si pensamos en el modelo futuro de lector previsto por la clase de textos que inaugura la obra del escritor francés. Se trata, como hemos dicho, de un lector que no es ni marginal o erudito, ni de masas, sino cualquier hombre de cultura media que sea capaz de desarrollar un espíritu crítico a la par que dialogante. Montaigne hizo atractivos sus escritos porque diseñó un lector implícito con proyección de futuro, por eso lo seguimos leyendo y por eso se siguen escribiendo ensayos.

El lector implícito, instancia textual paralela a la de autor implícito, forma parte de la cooperación textual, fenómeno que se realiza entre dos estrategias textuales, no entre dos sujetos individuales. Por tanto es una noción textual que se diferencia del *destinatario interno* del discurso ensayístico, que es un representante del receptor real, independientemente de que esté representado o no. Este destinatario interno constituye un principio constructivo del discurso, al igual que la narración exige un *narratario* para articularse como relato. El destinatario interno de la enunciación ensayística puede estar representado en el texto o no estarlo. Está representado cuando aparece en el propio enunciado como un «personaje» que hace el papel del receptor real. Con ello no sólo se consigue personalizar la comunicación, sino también dar la sensación de diálogo real, en el que el interlocutor tiene presencia, voz propia e incluso puede interrumpir con sus objeciones al enunciador. Se trata de un /tú/ gramatical que cumple varias funciones, las cuales lo van caracterizando como actante textual a través de las modalidades que le son atribuidas: un *deber*, un *querer* y un *saber*. Este destinatario interno suele corporeizarse mediante los deícticos de segunda persona del singular o del plural y las correspondientes formas verbales y determinantes:

> –Cuando *presentáis* a un hombre que posee este talento un poema o un cuadro, la delicadeza de sus sentimientos le hace que se vea afectado sensiblemente por cada una de sus partes...
>
> Raramente *encontraréis* que simples hombres de mundo, por más buen sentido que posean, sean capaces de hacer distinciones sutiles entre diversos caracteres... [615].

615. Cfr. D. HUME, «Sobre la delicadeza del gusto y de la pasión», cit., pp. 54 y 57.

–Todos los días *oís* decir que el comunismo es un gran peligro; y *se os explica diciendoos* que va a derribar el orden establecido... [616].

Otro procedimiento frecuente de la representación del destinatario es su apelación directa mediante vocativos, imperativos, interrogaciones, exhortaciones, etc., como en los siguientes ejemplos:

–En la fe misma del infierno, ¿no *veis* algo de demoníaco?...

–*Buscad* la soberbia, antes que en aquellos que se echan a la calle y se muestran a las miradas de todos y al juicio de todos exponen sus palabras y sus actos, en los que no salen de casa ni rompen el coto de su vida privada... [617].

–¿Hay que perecer hasta ese punto? ¿Cómo perecer, *oh camaradas*?... [618].

–*Ved* por qué, como otras un lirio entre las manos, lleva esta mujer una cabeza segada entre sus largos dedos marmóreos... [619].

–*Dejenme* insistir en un punto... [620].

Este tipo de apelaciones directas al destinatario se complementan con determinados mecanismos lingüísticos para invitarlo, directa o indirectamente, a que participe activamente en la reflexión. Este estímulo puede formularse de maneras diversas, por ejemplo, mediante formas impersonales del subjuntivo:

–*Piénsese*, por ejemplo, en los viajes. Viajar ha sido siempre algo arriesgado (...). *Recuérdese* cuál es la reacción del viajero a quien se advierte ahora la probabilidad, aun remota, de encontrar en la carretera... [621].

–*Imagínese* el consenso entre autoridades y opinión pública alemanas en los casos siguientes... [622].

O bien, mencionando explícitamente al lector virtual:

–Antes de aclarar esa aclaración, *invito a mi lector* a que repensemos lo que dice este párrafo. (...) No sé qué opinará *mi lector*. No pretendo saber qué cosa es el tiempo (...), pero adivino que... [623].

---

616. Cfr. J. MARÍAS, «Los cristianos y la verdad», cit., p. 133.
617. Cfr. M. DE UNAMUNO, «Sobre la soberbia», cit., pp. 1209 y 1211.
618. Cfr. P. VALERY, «Introducción al conocimiento de la diosa», cit., p. 18.
619. Cfr. J. ORTEGA Y GASSET, «Esquema de Salomé», ed. cit., pp. 171-172.
620. Cfr. F. SAVATER, «El Estado Clínico», cit., p. 133.
621. Cfr. J. MARÍAS, «Eso que se llama angustia», cit., pp. 118-119.
622. Cfr. R. MUSIL, «Lo indecente y lo enfermo en el arte», cit., p. 13.
623. Cfr. J. L. BORGES, «El tiempo y J. W. Dunne», en *Otras Inquisiciones*, ed. cit., pp. 27 y 28.

–*Todos mis lectores* conocerán el caso del hipnotizado... Ya sé que apenas habré logrado convencer de mi tesis *a los más de los españoles que me lean*... [624].

–Sospecho que lo que voy a decir escandalizará *a lectores timoratos*, si es que los tuviere; pero hay que decirlo... [625].

–Aquí me detengo un instante para *exhortar al lector* a que no haga jamás el menor caso de su inteligencia cuando ésta se oponga a cualquier otra de sus facultades mentales (...) [626].

En estos casos, hay ocasiones en las que el ensayista apela a la experiencia del lector como fundamento o prueba que justifique lo que acaba de decir:

–Si *el lector* ha estado presente alguna vez que su mujer, su hija o su hermana fueron víctimas de un desmayo, *habrá observado* quizá que... [627].

–Intenta, *lector*, imginarte en plena vela cuál se al estado de *tu* alma en el profundo sueño; *trata* de llenar *tu* conciencia con la representación de la inconsciencia y lo *verás*... [628].

En este contexto hay que situar un fenómeno muy frecuente en el ensayo y, en general, en las clases de textos argumentativos: la *polifonía*, que consiste en que el emisor hace oir, junto a sus propias palabras, otra voz que no es la suya, sino la de un interlocutor imaginario o supuesto [629]. Se trata de un recurso especialmente adecuado para la argumentación, cuyo soporte material suele ser la estructura interrogativa. Ya había sido definida por la retórica clásica, que llamaba *sujeción* (*subjectio*) al proceso por el cual, según Quintiliano, el orador hacía preguntas a las que él mismo respondía enseguida (Quint., IX, 2, 22). Lo que nos interesa ahora es que el emisor establece un diálogo con su interlocutor a través del fingimiento expresivo de preguntarle sus dudas u opiniones, y de otorgarle, a su vez, una voz propia. Es un procedimiento para que el enunciador se proporcione a sí mismo una respuesta asertiva por medio de una estructura cerrada:

Pero, ¿no podían y debían los políticos recoger y envencijar uniéndolos a los escritores? ¿Por qué no lo hacen? Porque el político, acostumbrado a manejar electoreros

624. Cfr. M. DE UNAMUNO, «Sobre el fulanismo», cit., p. 1101.

625. Cfr. M. DE UNAMUNO, «Sobre la soberbia», cit., p. 1207.

626. Cfr. TH. DE QUINCEY, «Los golpes a la puerta en *Macbeth*», ed. cit., p. 264.

627. Cfr. ibídem, p. 268.

628. Cfr. M. DE UNAMUNO, *Del sentimiento trágico de la vida*, cit., p. 79. Encontramos el mismo procedimiento argumentativo de orden pragmático en otras partes de estos ensayos, como, por ejemplo, en p. 82 y p. 166 de la edición citada.

629. Cfr. J. A. ANSCOMBRE y O. DUCROT, «L'argumentation dans la langue», *Langages*, 42, (1976), pp. 5-27, y «Interrogation et argumentation», en *Language Française*, 42 (1981), pp. 5-21. También O. DUCROT, *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 193 y ss.

que muñen y corrompen y subastan electores, y a servir a holgazanes pedigüeños pretendientes a destinos, no conoce al escritor de casta, con sus flacos y sus fuertes [630].

En estos casos es el enunciador quien formula la pregunta, pero puede suceder también que se finja que ésta procede del interlocutor, como sucede en los ejemplos siguientes:

> –¿Cuál de esas muchas traducciones es fiel?, querrá saber el lector. Repito que ninguna o que todas [631].

> –Pero oigo a algún lector concienzudo, quejándose: «Oiga, ¡espere un momento! Y ¿qué pasa con la tira del lomo de la ballena de la bolsa de piel de grulla?». Eso era tan fácil que omití la explicación (...) [632].

Sin embargo, no siempre este tipo de diálogos fingidos se realiza a través de estructuras interrogativas; otro procedimiento de gran eficacia argumentativa por su función dialogal es aquél por el que se anticipan las posibles objeciones que podría plantear un interlocutor imaginario, al que se le atribuyen palabras, ya en estilo directo, ya en estilo indirecto, ya a través de fórmulas impersonales:

> –Ya estoy oyendo, al llegar aquí, que más de un lector tuerce el gesto y exclama: ¡Sutilezas de claustro! Y no seré yo quien le contradiga, sino que, poniéndome de acuerdo con él, exclamaré también: ¡Sutilezas de claustro! [633].

> –Me diréis: cualesquiera que sean la edad y las funciones, al alterar las formas, no aniquilan los órganos. De acuerdo... Por lo tanto hay que conocerlas... Lo reconozco. He aquí el motivo que tenemos para estudiar el desollado [634].

---

630. Cfr. M. DE UNAMUNO, «Escritores y políticos», en *En torno a las artes*, ed. cit., pp. 138-139.

631. Cfr. J. L. BORGES, «Las versiones homéricas», en *Discusión*, ed. cit., p. 95.

632. Cfr. R. GRAVES, «La bolsa de piel de grulla», en *La comida de los centauros y otros ensayos*, cit., p. 180. Dentro de este conjunto de fenómenos está lo que M. Escandell Vidal llama *interrogación exploratoria*, que consiste en que el emisor formula una pregunta en su propio nombre y, al mismo tiempo, «suplantando» a su interlocutor, propone una contestación dentro del mismo esquema interrogativo. «Por medio de la segunda interrogación, el emisor avanza una hipótesis sobre la respuesta del oyente, pero no la afirma». Es una forma de interrogación dirigida, pues «el emisor no es neutral en cuanto a las posibilidades de la alternativa contenida en la variable, y presenta en su enunciado una hipótesis o una conjetura sobre las palabras de sus interlocutor, con la forma de la posibilidad que él favorece. Y este mayor índice de probabilidad no es sino un reflejo de lo que cree que va a ser la respuesta del interlocutor». Cfr. M. V. ESCANDELL VIDAL, «Interrogaciones polifónicas», en *Investigaciones Semióticas. III*, t. I, cit., p. 371. En este sentido hay que recordar que la interrogación no tiene sólo un valor argumentativo, sino sobre todo, pragmático, en la medida en que, al presuponer que hay acuerdo sobre la existencia de un objeto, introducen siempre un llamamiento a la comunicación con el receptor. Cfr. CH. PERELMAN Y L. O.-TYTECA, *Tratado de la argumentación*, cit., p. 225.

633. Cfr. M. DE UNAMUNO, «Sobre la soberbia», cit., p. 1207.

634. Cfr. D. DIDEROT, «Mis peregrinos pensamientos acerca del dibujo», cit., p. 5

–Diré, simplemente que los cristianos, en efecto, tienen algo que decir: la verdad. Pero –se dirá–, esto es demasiado evidente y las afirmaciones demasiado evidentes suelen ocultar oscuridades, hasta errores, y son peligrosas. Conforme, y trataré de aislar las implicaciones... [635].

–Se dirá que la música exige mucho y si para sacar adelante su papel, Isolde tiene que tener cuando menos 120 kilogramos y una capacidad torácica propia del número de fuerza del viejo Price, en contrapartida una buena partitura solamente se puede escribir para un libreto muy mediocre [636].

–En definitiva, esto es lo que han hecho los grandes creadores que hasta ahora lograron imponerse en el templo de los recursos audiovisuales, especialmente en el cine. Pero no se alegue que si esos pocos consiguieron en efecto salir adelante venciendo dificultades enormes y trabas descorazonadoras, otros muchos pueden seguir su ejemplo conquistando los medios de comunicación de masas [637].

Este tipo de anticipaciones van normalmente acompañadas, como puede verse en algunos de estos ejemplos, de una *concesión* o reconocimiento por parte del emisor de que el contrario tiene una parte de razón. De esta manera se crea la ilusión de que el enunciador restringe sus pretensiones renunciando a algunos argumentos, con lo que, en realidad, hace más fuerte su postura, más fácil de defender, pues dicho reconocimiento suele ser recompensado con un argumento de mayor peso, que refuerza la posición del autor. Se trata de un mecanismo retórico que se sirve de la *eunoia* del autor, que al mostrarse objetivo y jugando limpio, pone al receptor de su parte y puede persuadirlo mejor. Pero las posibles objeciones del destinatario a las afirmaciones del enunciador pueden no formularse directamente, como ocurre en los casos citados, sino quedar implícitas; entonces sólo oímos la contestación que el enunciador da al posible reparo de su interlocutor:

El conocimiento que tenemos del prójimo incluye el conocimiento que tenemos de la idea que él se ha formado de nosotros. Sí, amigo mío; yo puedo decirle a usted no sólo cómo es usted por dentro, sino también cómo me ve usted a mí, cuál es la proyección o refracción que en el medio de su alma da mi persona. Sabemos que, según qué leyes, nuestra figura se deforma en los demás. Mi definición de usted difícilmente le parecerá a usted acertada: pero si le descubro la idea que de mí tiene se sorprenderá usted como tomado *in fraganti*. Entonces caerá usted en la cuenta de que, en efecto, somos transparentes los unos a los otros. Y esta es una averiguación de la que yo espero mucho como medio educativo del hombre [638].

635. Cfr. J. MARÍAS, «Los cristianos y la verdad», cit., 132.
636. Cfr. J. BENET, «La moviola de Eurípides», cit., p. 15.
637. Cfr. F. AYALA, «El intelectual y los medios audiovisuales», cit., p. 446.
638. Cfr. J. ORTEGA Y GASSET, «El silencio, gran brahmán», en *El Espectador VII*, ed. cit., pp. 88-89.

En general, todos estos procedimientos van encaminados a simular los mecanismos de la discusión real, en la que es muy raro que el enunciador no sea interrumpido alguna vez por su interlocutor. Esta voluntad de acercar el ritmo del discurso argumentativo al de la conversación lleva al ensayista a introducir un 'personaje' que representa el papel de receptor.

Por otro lado y muy vinculado con el diálogo que implica la presencia en el enunciado de las posibles objeciones que el destinatario pone a los argumentos propuestos por el enunciador, está el fenómeno de la refutación argumentativa. En general, toda argumentación ensayística es la justificaciónde una opinión, idea, intuición o estado de ánimo mediante pruebas, pero no siempre con la intención de afirmar la propia posición frente a la de otros. Cuando esto último sucede, es decir, cuando lo que se pretende es plantear la propia tesis en un debate general, la argumentación se combina con la refutación, lo cual implica que de alguna manera ha de aparecer en el enunciado la tesis u opinión que se pretende rebatir. Aparece entonces un dialogo entre el enunciador y la parte contraria, pues toda refutación va precedida de la enunciación de las palabras «del otro», que puede ser alguien en concreto, un grupo particular, la opinión general, etc. Se trata, como dice Unamuno de «*los adversarios que me finjo para tener a quien combatir*» [639]. Este interlocutor, al que se le atribuyen palabras imaginarias que van a ser refutadas, suele aparecer en el enunciado a través de fórmulas impersonales. En algunos de los ensayos que hemos seleccionado para estudiar la organización del contenido de la superestructura argumentativa típica de esta clase de textos aparece la voz de este interlocutor impersonal. Por ejemplo, en el ensayo de J. Benet titulado «La moviola de Eurípides» se escuchan las palabras de quienes, al contrario que el enunciador, valoran la interpretación musical en directo por encima de la audición diferida a través del disco.

> Con excesiva frecuencia se oye decir que semejante esclavitud es el precio mínimo que exige la música para dejarse escuchar tal como es, es decir, a pocos pasos de los Amati y los Amadeus. Que lo que da el disco es cosa muy distinta que lo que se oye en el mismo instante, respirando el aire saturado del sonido de los instrumentos y que esa diferencia es mucho mayor –en el orden cualitativo– que la que media entre unos espárragos de lata y otros frescos de Aranjuez [640].

Aunque la refutación de la postura contenida en estas palabras va a argumentarse a continuación, hay que observar cómo el emisor, haciendo uso de la ironía, ya ha teñido de su propia ideología las palabras que supuestamente reproduce en estilo indirecto. La elección de este procedimiento para expresar lo que otro/s dirían facilita la *reformulación personal* de las mismas (frente al estilo directo, que supone mayor objetividad) y, por tanto, cargarlas de connotaciones al servicio de

639. Cfr. M. de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, cit., p. 291.
640. Cfr. J. Benet, «La moviola de Eurípides», cit., p. 12.

la propia tesis. Esto es posible además porque el sujeto imaginario que sostiene la postura que va a ser refutada se presenta como impersonal, lo que marca una cierta distancia respecto al sujeto de la enunciación [641]. Otro ejemplo puede ser el ensayo de F. Savater titulado «Aproximación a la tauroética», donde el enunciador imagina un interlocutor que lo interroga y plantea el asunto sobre el que se va a reflexionar:

> Pongamos que *alguien nos pregunta* acerca de si consideramos o no morales las corridas de toros. Podemos responder con la evasiva de que... [...]
>
> Volvamos, pues, a la pregunta que no se deja sobornar: ¿son inmorales las corridas de toros?, ¿constituyen una costumbre bárbara que debe ser abolida en la Europa del siglo XX? Estas dos formulaciones de la misma queja no son equivalentes, en contra de lo que suelen suponer *quienes las plantean* [...]. A *nuestro inquisidor* le responderemos en dos etapas... [642].

En este caso, aunque el interlocutor está más o menos corporeizado (*alguien, quienes las plantean, nuestro inquisidor*), su función es igual de impersonal que en el texto de J. Benet, pues dichas fórmulas lingüísticas aluden a ese grupo más o menos indeterminado, más o menos extenso de personas que están en contra de las corridas de toros. No obstante, el fingimiento de un diálogo con un interlocutor más o menos concreto resulta muy eficaz como mecanismo persuasivo, en tanto que personaliza la argumentación, acercándola al receptor real, que puede muy bien pertenecer a ese grupo de personas a las que se dirige la refutación. En este ámbito habría que tener en cuenta algunos mecanismos retóricos propios de la refutación argumentativa, como el de reducir al ridículo los argumentos del adversario, pues ello implica cualificarlo modal y pasionalmente. Por ejemplo, en el ensayo que acabamos de citar, después de desarrollar los propios argumentos, F. Savater concluye ridiculizando las palabras de los que defienden la posición contraria: «Por eso hablar de los derechos de los animales es tan sensato como comentar la melancolía de los triángulos» [643]. En general, cuando se rebate la tesis de un interlocutor el enunciador crea una imagen negativa de su oponente con el fin de distanciarlo de su propia persona y, como contrapartida, aparecer pintado positivamente a los ojos del receptor (persuasión por el talante). Se trata de ironizar acerca de las postura del contrario, de ridiculizarlo para hacerlo digno de poca credibili-

641. Este recurso a la impersonalidad del interlocutor oponente es lo más frecuente; lo encontramos también en el ensayo seleccionado de R. Musil: «En la mayoría de los choques entre arte y opinión pública, o bien no se reconocen esos valores, o bien, lo que es el caso típico, sucede que ya el mero intento de conocerlos se ve rechazado por temor a las circunstancias en que se alcanzan. Se le hace saber al artista que la impresión que analiza no forma parte de ningún hombre sano, que es algo asqueroso se mire por donde se mire». Cfr. R. MUSIL, «Lo indecente y lo enfermo en el arte», ed. cit., p. 16.

642. Cfr. F. SAVATER, «Aproximación a la tauroética», cit., pp. 153, 154 y 155.

643. Cfr. ibídem, pp. 156-157.

dad o confianza. Este mecanismo retórico no fue mencionado por Aristóteles, que nunca dice que sea conveniente criticar o pintar negativamente al oponente. Según W. W. Fortenbaugh, esta actitud deriva de la vinculación que el estagirita establecía entre la persuasión por el talante y la oratoria deliberativa. En la deliberación (a diferencia de la situación judicial) no existe necesariamente una contienda o lucha entre los oponentes, no hay ni siquiera un oponente explícito a quien calumniar, sino que el asunto que se va a discutir se plantea sin mencionar al contrario, de ahí que no sea esencial describirlo ni negativa ni positivamente [644]. En el caso del texto ensayístico, especialmente vinculado a la argumentación deliberativa y epidíctica, el oponente sí se hace presente, pero, por lo general, a través de fórmulas impersonales como las que hemos visto más arriba. Ello no está encontradicción con que a veces encontremos textos en los que la refutación está abiertamente dirigida contra una persona concreta con nombre y apellidos, cuyas ideas suben a la palestra y a quien se dirige explícitamente el autor. Un ejemplo muy claro lo encontramos en el ensayo de D. Diderot titulado «Sobre las mujeres», redactado a propósito del libro que sobre el mismo tema había escrito Antoine Leonard Thomas. El texto de Diderot es una crítica tanto de la aridez expositiva del citado libro como del desconocimiento del autor de los rasgos que verdaderamente caracterizan, según Diderot, a las personas de este sexo. A lo largo de la argumentación se encuentran apóstrofes dirigidos abiertamente al Sr. Thomas:

> Con un poco de dulzura y sensibilidad (¡Eh, monsieur Thomas! ¿Por qué no os habéis dejado llevar por esas dos cualidades, que no os son extrañas?), qué enternecimiento no nos habríais suscitado, mostrándonos a las mujeres sujetas como nosotros a desvalimientos de la infancia...
>
> ...y no cae ninguna de la de M. Thomas. No basta con hablar de las mujeres, M. Thomas, ni con hablar bien, es preciso además que yo las vea. Suspendedlas ante mis ojos (...). Fijad, con la mayor justeza e imparcialidad que podáis, las prerrogativas del hombre y la mujer... [645].

En cuanto al destinatario *no representado*, puede aparecer en el texto de forma implícita a través de varios mecanismos lingüísticos, entre los que destaca el empleo del pronombre /nosotros/ y las formas verbales correspondientes a la primera persona del plural. Su función principal es la de comprometer al lector haciéndolo partícipe de las cuestiones expuestas. Es muy frecuente en el ensayo, pues sirve para que el autor se incluya a sí mismo entre los hombres comunes: no es un sabio ni un ser diferente, sino que a él le afectan las cosas como a los demás. Hasta tal punto es protagonista el /nosotros/ en determinados textos ensayísticos que la primera persona del singular solamente aparece cuando se va a relatar una

644. Cfr. W. W. FORTENBAUGH, «Aristotle on Persuasion Through Character», cit., p. 230-231.
645. Cfr. D. DIDEROT, «Sobre las mujeres», en *Paradoja del comediante y otros ensayos*, cit., p. 218 y 221.

experiencia personal o a emitir una opinión particular. Se consigue así «disimular», por decirlo de alguna manera, la parcela demasiado restrictiva del punto de vista del *yo*, ampliándola a un /yo + tú + tú/ que permite la universalización de la experiencia particular y, por ende, alcanzar esa forma «objetiva» de conocimiento de que hemos hablado en el apartado anterior cuando nos hemos referido a los procedimientos lingüísticos a través de los que el autor se hace presente en el texto. Podríamos citar muchísimos ejemplos como el siguiente, que hemos extraído de un ensayo de R. L. Stevenson:

> Es indudable que el mundo tiene razón en miles de aspectos diferentes, pero para *convencernos* de esta verdad *necesitamos* haber ido rebotando durante algún tiempo de unos en otros. Y mientras tanto, *debemos* hacer algo, ser algo, creer en algo. No es posible mantener el ánimo en un estado de perfecto equilibrio y vacío; y aun en el caso de que *pudiéramos*, es muy posible que, en lugar de llegar a la postre a la acertada conclusión, *nos quedáramos* en un estado de equilibrio y vaciedad ya para siempre (...) *Por mi parte, recuerdo* el tiempo en que era socialista con algo así como añoranza. *Me he convencido*, por el momento, de que *debemos* dejar esos grandes cambios, a los que *llamamos* grandes fuerzas ciegas, ya que su ceguera es tanto más perspicaz que la mezquina, escudriñadora y sólo parcial visión de los hombres. *Me parece* sentir que *mi propio* sistema no daría resultado. Y todos los demás sistemas que he *oído proponer*, si por un lado estimulan algunos elementos de bondad, desalientan por otro otros tantos. Ahora sé que, con este *ir tornándome* conservador con los años, *estoy recorriendo* el ciclo normal de transformación y viajando en la órbita normal de las opiniones humanas. *Me someto* a ello como *me sometería* a la gota o al pelo gris... [646].

El uso del /nosotros/ para evitar el egocentrismo de la enunciación tiene una dimensión dialogal muy importante pues implica un recorrido en común, un pensar compartido. De ahí que el ensayista a menudo invite a su lector virtual a participar paso a paso en el proceso de su pensamiento mediante apelaciones del tipo: «observemos», «notemos», «pensemos en», etc.

Pero además, la misma capacidad generalizadora que tiene el /nosotros/ se consigue con el empleo de sintagmas como *el hombre, la gente, la persona que*, etc., que presuponen que el contenido del enunciado afecta no sólo al enunciador, sino a cualquier persona y, por tanto, el lector se siente incluido o implícitamente interpelado. Como ilustración de esta modalidad de destinatario no representado en el texto podemos citar dos ejemplos, el primero de E. Soriano: «Pero en verdad, el mundo siempre ha estado transformándose. Lo que pasa es que *las gentes* de ahora *asistimos* a este fenómeno con los ojos muy abiertos y con atención casi unánime. Antes sólo unos pocos hombres geniales y proféti-

646. Cfr. R. L. STEVENSON, «La gruñona vejez y la juventud», en *Virginibus puerisque y otros ensayos*, ed. cit., pp. 75-76.

cos...» [647]. Y el segundo, de R. L. Stevenson: «En realidad, *un hombre* inteligente que, con la sonrisa en los labios, tenga ojos para ver y oídos para escuchar obtendrá una educación más verdadera que muchos otros en una vida de heroicas vigilias...» [648]. Igualmente, el empleo de pronombres indefinidos como *quien, uno, alguno, nadie*, produce el mismo efecto generalizador o compartido de las ideas expuestas, y, por ende, se subraya la dimensión dialogal del texto ensayístico a través de la presencia implícita de un destinatario no representado que, sin embargo, está modalizado, es decir, puede mostrarse aquiescente, replicar, desviar la atención, etc. Veamos algunos ejemplos: «A *nadie* se le ocurre preguntar al aficionado por las razones y circunstancias que han concurrido para que despertara y alimente su afición; *nadie* ve nada extraño en que el ciudadano acuda a la sala de conciertos para presenciar una interpretación musical; *nadie* lo considerará una depravación o una perversión...» [649]; «El hecho es más notable en la guerra con Antíoco porque (si *alguno* recuerda la historia) *esa* fue una guerra santa» [650]; «A *otros* quizá se les venga a la memoria la importancia que se le confiere en nuestros sistemas morales al carácter...» [651]. Se trata de un destinatario no representado que, por estar modalizado, permite que con él pueda identificarse *cualquier* lector real. Todos estos giros lingüísticos remiten de manera indirecta al interlocutor y lo invitan a incluirse en la fórmula indefinida, a participar, junto al yo de la enunciación, en lo dicho por éste. Un ejemplo curioso lo tenemos en un ensayo de Miguel de Unamuno, en el que el empleo del indefinido *uno* para referirse a 'cualquier persona' y disimular así el egocentrismo propio de la enunciación, se combina con la segunda persona; de esta manera, la llamada al lector para que se sienta vinculado con lo enunciado y comparta la posición del autor se refuerza con dos procedimientos:

> A menudo ocurre que se pasa *uno* la vida combatiendo la intolerancia de los demás, y si *lográis* arrimaros a su espíritu y registrarlo con *vuestra* mirada, *veréis* que está combatiendo su propia intolerancia...» [652].

Otro procedimiento que sirve para prefigurar al lector implícito en la argumentación es el empleo de formas impersonales como «se cree», «se considera», «según dicen» que sirven para sustentar el punto de vista personal pero tomando como garantía de verdad la opinión común o más generalizada. El mismo fin, el contacto velado con el receptor, se consigue mediante expresiones como «innece-

647. Cfr. E. SORIANO, «El carácter femenino en la literatura clásica», en *Literatura y vida. II. Defensa de la literatura y otros ensayos*, cit., p. 173.

648. Cfr. R. L. STEVENSON, «Defensa de los desocupados», *ibidem*, p. 91.

649. Cfr. J. BENET, «La moviola de Eurípides», cit., p. 10.

650. Cfr. TH. DE QUINCEY, «Los oráculos paganos», cit., pp. 190-191.

651. Cfr. R. MUSIL, «La Europa desamparada o Un viaje por las ramas», cit., p. 113.

652. Cfr. M. DE UNAMUNO, «Sobre la soberbia», cit., p. 1205.

sario parece precisar», «baste recordar», «como es sabido», que aluden implícitamente a los conocimientos del lector: el emisor da por sabida la información que a continuación va a introducir. Se trata de otro mecanismo de cortesía orientado a reforzar la *eunoia* o imagen positiva del emisor ante su receptor

Por último, queremos aludir brevemente a un tipo particular de contacto entre el enunciador y el destinatario de su texto, aquél que se basa en los recursos retóricos del *páthos* al servicio de la persuasión del receptor. De forma paralela al *êthos*, la retórica clásica aconsejaba al orador la conveniencia de utilizar, además de pruebas basadas en el talante del emisor y las derivadas del discurso mismo, otro tipo de pruebas que persuadieran a través de la emoción, es decir, que se apoyaran en las *pasiones* del auditorio (Arist., *Retórica*, 1356a, 1-4 y 13-16). Para Aristóteles, las pasiones son un fenómeno físico-psicológico de los hombres que responde a una disposición natural, permanente o pasajera, pero sin ningún valor moral; le interesan porque son «las causantes de que los hombres se hagan volubles y cambien en lo relativo a sus juicios, en cuanto de ellas se siguen pesar y placer» (*Retórica*, 1378a, 20-21). Distingue tres aspectos generales en cada pasión, de donde se obtienen los enunciados argumentativos adecuados para emocionar al auditorio: a) en qué estado típico se encuentra el afectado; b) contra qué o quién la padece; y c) por qué asunto o en qué circunstancias. (*Retórica*, 1378a, 23-24) [653]. El orador que mejor supiera disponer a su favor los sentimientos del auditorio sería el más persuasivo y, por tanto, el que alcanzaría el *movere* del receptor. Para ello necesita conocimientos psicológicos y práctica oratoria, como señala Cicerón, pero, sobre todo, debe saber fingir ante los demás que él siente también la ira, la compasión, el temor, la vergüenza, etc. que pretende despertar en quien lo escucha (Cic. *De Orat*, II, XLIV, 185 y ss.). Esta idea también es subrayada por Quintiliano, que señala que las figuras más apropiadas para mover los afectos son las relacionadas con la ficción: «porque fingimos que nos enojamos, que nos alegramos, que tememos, que nos admiramos, que sentimos, que nos indignamos, que deseamos y otras cosas semejantes a éstas» (Quint., IX, 2, –p. 90–). Para conseguir transmitir al receptor un determinado estado de ánimo que a la vez despierte en su corazón el sentimiento pretendido, el enunciador se vale de una serie de recursos lingüísticos de orden elocutivo pero de gran rentabilidad pragmática, tales como: la admiración, la interrogación, la exhortación, que sirven para mostrar admiración o indignación, para mandar o sugerir de modo más imperioso y para dar más fuerza a lo que se dice. Estas estructuras sintácticas modalizan el discurso del enunciador, personalizándolo, pues nos informan acerca de su particular actitud ante lo enunciado; pero tam-

653. Como señala el profesor Q. Racionero, estos tres criterios constituyen el marco de una *tópica global* de la que extraer el asunto o contenido de los enunciados que van a utilizarse como pruebas patéticas. Cfr. ARISTÓTELES, *Retórica*, II, p. 311, n. 10. Se trata, por tanto, de un esquema que orienta sobre el material semántico extensional que ha de incluirse en las categorías de la superestructura argumentativa; sin embargo, por su proyección pragmática, hemos decidido mencionarlo en este punto de nuestro trabajo.

bién tienen una clara orientación pragmático-persuasiva, pues buscan mover al receptor en una determinada dirección. El empleo de recursos encaminados a la persuasión por las pasiones es especialmente frecuente en el epílogo y constituye la llamada peroración, cuando el enunciador del texto ensayístico quiere ganarse por última vez la simpatía de su interlocutor y para ello utiliza como fuente de sus enunciados los tópicos de la persuasión emocional. No vamos a volver a mencionarlos, pero sí diremos que este tipo de tópicos también pueden aparecer en las restantes partes de la superestructura argumentativa, pues, como ya dijimos, apelar a los afectos resulta de gran efectividad en cualquier momento, siempre que lo requiera el desarrollo de la argumentación.

III.2.5. *El 'acto ensayístico' como macroacto de habla perlocutivo: la finalidad del ensayo y su función social*

En los dos apartados que acabamos de desarrollar hemos planteado, desde una determinada perspectiva pragmática, las peculiaridades de la comunicación literaria que establece un emisor-autor del texto escrito, con sus receptores potenciales, pero partiendo de la base de que este tipo de relaciones están presentes o enunciadas en el propio texto, el cual crea las *representaciones* de su contexto. La misma premisa vamos a presuponer en el enfoque pragmático que ahora abordamos, que es el del ámbito más estricto de la teoría de los actos de habla o teoría de la acción comunicativa. En esta teoría lingüístico-filosófica se considera que el lenguaje no sólo comunica significados, sino que también tiene una función *instrumental*, o sea, sirve como medio para lograr ciertos fines. Para ello, los interlocutores participan de un *juego* convencional, cuyas normas están garantizadas exclusivamente por la autoridad de una institución que, a modo de contexto, regula la efectividad de la interacción comunicativa [654]. Para nuestros intereses en este trabajo, dentro del marco de la Teoría literaria, dicho contexto institucional se identifica con lo que en nuestra sociedad se conoce como Literatura, en cuyo seno se define la noción de 'clase de textos' como entidad pragmática; esto quiere decir que una clase literaria no es una colección de textos más o menos delimitada históricamente, sino un referente institucional que actúa como modelo cognitivo o conjunto de reglas para la producción y la recepción de un determinado tipo de productos textuales en el marco de una cultura. Desde esta perspectiva, puede decirse que la clase de textos llamada 'ensayo', al regular los principios de construcción autorial y de recepción lectora de los textos que consideramos ensayos, determina simultáneamente las peculiaridades de cada uno de dichos textos como acontecimiento, como *acción*,

654. Cfr. M. V. ESCANDELL VIDAL, *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Anthropos, 1993. Véase también T. A. VAN DIJK, «La pragmática del discurso», en *Estructuras y funciones del discurso*, cit., pp. 77 y ss. y «Pragmática: texto, actos de habla y contexto», en *La ciencia del texto*, cit., pp. 82-90; J. LOZANO, C. PEÑA-MARÍN, y G. ABRIL, «La acción discursiva», en *Análisis del discurso*, cit., p. 170 y ss.

en definitiva, como *macroacto de habla* realizado por un autor [655]. En este sentido, el ensayo como clase de textos es un tipo de acción comunicativa y cada obra que pueda ser inscrita en ella es un tipo de acto, en nuestro caso, un 'macroacto ensayístico', cuyas normas de funcionamiento en el contexto de la comunicación literaria están determinadas, al menos parcialmente, por la clase de textos.

Hablamos de «macroacto de habla» porque tenemos en cuenta el texto en su globalidad, lo que supone situarnos en un nivel superior al que consideraron John L. Austin o J. R. Searle, cuyos estudios en torno a la teoría de los actos de habla estaban circunscritos exclusivamente a la oración. La teoría de los macroactos de habla es uno de los objetivos de las más recientes orientaciones de la Lingüística y de la Ciencia literaria que, si pretenden dar cuenta de la verdadera realidad de la comunicación lingüística, literaria y no literaria, han de imponerse la necesidad de ampliar el objeto de estudio de la teoría de los actos de habla, tomando como unidad básica de comunicación el discurso globalmente considerado, el texto [656]. En este sentido, ha sido T. A. van Dijk quien desde las nuevas orientaciones pragmáticas de la Lingüística textual ha propuesto la noción de *macroacto de habla* como «un acto de habla que resulta de la realización de una secuencia de actos de habla linealmente conectados», secuencia que entonces puede ser interpretada como un único acto de habla con una única intención o plan global (por ejemplo, una conferencia puede funcionar como una aserción o una carta como una petición) [657]. En tanto que objeto específico de intercambio comunicativo, cada texto ensayístico, como cualquier otro texto, constituye globalmente un *macroacto de comunicación*, es decir, su producción y su recepción en un contexto social determinado constituye una *acción discursiva* con una determinada fuerza ilocutiva que lo convierte en un *medio* para alcanzar ciertos fines. En este sentido y de acuerdo con la teoría estándar de los actos de habla, todo texto ensayístico es un macroacto de habla en el que el autor actúa simultáneamente de manera locutiva, ilocutiva y perlocutiva, pero en esta actuación destaca la parte correspondiente al acto de habla perlocutivo [658], es decir,

655. En este punto conviene recordar la necesidad de distinguir entre, por un lado, el macroacto de habla realizado por el enunciador o el narrador (y los actos de habla realizados por los personajes), que son los actos que constituyen el discurso o la narración (en el ámbito del enunciado), y, por otro lado, el macroacto de habla global realizado por el autor del texto y que está relacionado con la enunciación, que es el que vamos a tratar aquí. Como señala F. Cabo Aseguinolaza, esta distinción se aclara si tenemos en cuenta la teoría de Bajtin sobre los géneros de discurso primarios y secundarios: así, el macroacto realizado por el narrador y los actos realizados por los personajes son primarios, mientras que el macroacto realizado por el autor real constituye el texto literario en su totalidad, por tanto, es secundario, o sea, constituido por la integración de actos primarios. Cfr. F. Cabo Aseguinolaza, «Género y actos de habla», en *El concepto de género y la literatura picaresca*, cit., p. 228. Para la distinción de Bajtin, véase M. Bajtin, «Los géneros del discurso», cit., p. 250 y ss.

656. Cfr. F. Chico Rico, *Pragmática y construcción literaria*, cit., p. 127.

657. Cfr. T. A. van Dijk, «La pragmática del discurso», en *Estructuras y funciones del discurso*, cit., pp. 72-76.

658. Cada acto de habla incluye, según J. L. Austin, tres aspectos o subactividades: *acto locutivo*, que es el acto *de* decir algo (la emisión de palabras, morfemas y oraciones, articulados para predicar

aquel por el cual los actos del texto están orientados a la obtención de ciertas consecuencias. Esto es así porque la *intención* [659] persuasiva implícita como marca genérica de la argumentación está encaminada a la obtención de una determinada respuesta o efecto en el receptor, ya sea en forma de una acción concreta o en la modificación de su conducta o de su sistema de ideas o creencias. En el ensayo, como en general en las demás clases de textos del género argumentativo, la dimensión perlocutiva es la que condiciona las funciones locutivas e ilocutivas, pues la finalidad comunicativa que persigue siempre el emisor del texto ensayístico es ejercer algún tipo de influencia sobre el receptor. Esta finalidad está implícita en la teoría retórica aristotélica en torno al discurso argumentativo en general, cuyo fin es la persuasión del oyente: se trata, por tanto, de una finalidad no exclusiva del texto ensayístico, sino aneja al género argumentativo como modo universal de expresión y representación de la conciencia humana. Recordemos que, según nuestra descripción de las normas internas de este género, en el plano de la actitud recepcional señalábamos que, debido a la organización superestructural argumentativa de la macroestructura textual (acto locutivo) y debido al tono apelativo-persuasivo (acto ilocutivo), los textos argumentativos buscan siempre provocar una respuesta en el receptor (acto perlocutivo). El problema teórico en este caso es que, como apunta T. A. van Dijk, «las posibles *consecuencias* de los actos de habla no se consideran habitualmente como condiciones de propiedad de los actos de habla. Por ejemplo, no existe un acto de habla de «persuasión» (...); todo lo más que podemos es *intentar* persuadir a alguien utilizando, para ello, actos de habla como aserciones, preguntas, etc. La persuasión sólo se lleva a cabo con éxito si el oyente ha cambiado de parecer de acuerdo con los propósitos del hablante» [660]. En este sentido, se han realizado numerosos estudios, sobre todo en el campo de la sociología y de la psicología, en torno a los mecanismos lingüístico-emotivos para influir en el receptor y en torno a las posibilidades de medir los efectos reales del

---

algo con un sentido más o menos definido); *acto ilocutivo*, que es el acto que tiene lugar *al* decir algo, es la ejecución de una acción socialmente relevante (acto de enunciar, preguntar, mandar, prometer, etc.) y *acto perlocutivo*, que es el acto que acaece *por* decir algo (son los efectos o consecuencias extralingüísticas que por el hecho de decir algo se puede producir sobre las acciones, pensamientos o sentimientos de los interlocutores: persuadir, convencer, asustar, instruir etc.). Cfr. J. L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, cit., pp. 136-138.

659. Los actos de habla responden siempre a una *intención* por parte de la persona que lleva a cabo la enunciación. Como dice T. A. van Dijk: «La condición general de la satisfacción es que una persona *haga* algo y que el *resultado* y/o las *consecuencias* de ese resultado sean idénticas a las que el agente quería causar con su *hacer*. Decimos que un *hacer* (observable) de un agente es *interpretado* como una acción particular si podemos asignar una *intención* particular a ese agente con respecto a su hacer (...) Entonces, si el resultado y las consecuencias concuerdan con la intención y el propósito del agente, decimos que la acción es satisfactoria». Cfr. T. A. van Dijk, «La pragmática del discurso», cit., p. 60.

660. Cfr. T. A. van Dijk, «La pragmática de la comunicación literaria», en J. A. Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, cit., p. 182.

discurso persuasivo, es decir, si el receptor es o no persuadido para obrar en un sentido determinado [661].

A este macroacto de habla persuasivo que subyace en todos los textos argumentativos se llega, por tanto, como ha señalado F. Chico Rico, a través de actos ilocutivos auxiliares *representativos, directivos, comisivos, expresivos y declarativos*, según la clasificación que J. R. Searle hiciera de los actos de habla ilocutivos [662]. Estos actos auxiliares forman parte de la macroestructura textual, que no sólo tiene una configuración semántica, sino también pragmática, de manera que «el contenido y la funcionalidad aparecen relacionados interdependientemente en una suerte de fórmula universal compuesta por un indicador proposicional y por un indicador de fuerza ilocucionaria». De esta manera, el macroacto de habla realizado por el texto en su totalidad se puede asociar con el tópico textual global e, igualmente, a cada tópico parcial de parágrafo va asociado indisolublemente un acto de habla auxiliar [663]. Si retomamos la proposición que hemos propuesto para definir el tema o tópico del que parte todo texto argumentativo, 'x quiere probar z (y para ello utiliza h, i, j, etc.)', dicha proposición de índole semántica lleva implícito un propósito pragmático: el intento de obtener que en el receptor se opere una modificación (en su actitud, en sus conocimientos...), cuyo éxito dependerá tanto de la credibilidad y consistencia de las distintas pruebas como del tipo de actos auxiliares que predominen en las categorías de la superestructura textual. En este sentido, F. Chico Rico ha indicado que existen unos actos más adecuados que otros a la naturaleza pragmático-semántica de cada una de las categorías de la superestructura de los textos argumentativos. Así, los actos *representativos* (afirmar, clasificar, describir, explicar constatar, predecir, etc.) integrarían secciones superestructurales como la *narratio* y la *argumentatio*, por representar una parcela determinada de la realidad y desempeñar una función principalmente referencial; y los *actos directivos* (aconsejar, encargar, indicar, instar, ordenar, rogar, etc.) integrarían el *exordium* y la *perroratio*, pues su función es apelativa, o sea, acercar al productor al ámbito del receptor [664]. Esto es válido en general para todas las clases de textos del género argumentativo, pero, desde nuestro punto de vista, habría que tener también en cuenta el importante papel que cumplen los actos de habla *expresivos* (aquellos que sirven para presentar el estado de ánimo del pro-

661. Véase L. Arcuri y R. Job, «Comunicazione persuasiva e modificazione degli atteggiamenti», en G. Mosconi *et al.*, *Discorso e retorica*, cit., pp. 189-227. Los análisis experimentales más importantes se han realizado en Estados Unidos; puede verse una introducción en R. Balthier, «Recherches experimentales americaines sur la «communication persuasive»», en VV. AA., *L'Argumentation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1981, pp. 203-218. No nos vamos a detener en este tipo de aproximaciones prácticas por lo difícil que resulta medir los posibles efectos que el texto ensayístico ejerce sobre unos lectores que, en principio, sólo son virtuales, debido a las condiciones diferidas de la comunicación escrita, aunque trataremos brevemente este asunto cuando hablemos de la función social del ensayo.

662. Cfr. F. Chico Rico, *Pragmática y comunicación literaria*, cit., p. 211-212.

663. Cfr. ibídem, p. 210.

664. Cfr. ibídem, pp. 212-213.

ductor ante el contenido semántico que expresa –agradecer, alegrarse, augurar, deplorar, maldecir, etc.–; tienen un propósito informativo, pero adicionalmente también pretenden mover los afectos del receptor, por tanto, también contribuyen a la persuasión), en aquellas clases de textos cuya materia está más personalizada, como la epístola, el ensayo o la autobiografía.

Si definimos el texto ensayístico como macroacto de habla perlocutivo, estamos planteando la cuestión de la *finalidad*, puesto que lo que subraya el aspecto perlocutivo es precisamente la importancia de la intención persuasiva del ensayista, que crea su texto con vistas a un fin determinado. Para tratar este asunto, vamos a conectar la teoría lingüística de los actos de habla con la teoría retórica de los fines del texto. Ambos aspectos están especialmente vinculados a la condición pragmática de la propia enunciación, con lo que se demuestra una vez más la necesidad de señalar puntos de encuentro entre la Lingüística y la Retórica. Como hemos dicho, el motor que activa intelectivamente la construcción de la macroestructura del texto ensayístico es, como en el caso de las demás clases de textos argumentativos, el *persuadere* del receptor (Cic. *De Orat.*, I, 31, 138). Esta finalidad o intención última se consigue mediante una adecuada articulación del *docere* y del *delectare*, con vistas a alcanzar el *movere*. La teoría de los *fines* del texto constituye una de las partes básicas del corpus doctrinal de la Retórica, transferido muy tempranamente a la Poética, tal como se aprecia en la fusión de la preceptiva aristotélico-horaciana en el proceso de su asimilación por lo teóricos italianos y españoles del Renacimiento [665]. Según la teoría clásica del discurso argumentativo, el *docere* apuntaba al *intellectus* y tenía una especial aplicación en la *narratio* y en la *argumentatio*, las dos secciones de la superestructura cuyo contenido semántico era más informativo y orientado a la convicción razonada. Esta finalidad primera debía ser equilibrada con el *delectare*, para evitar que el discurso produjera *taedium* en el receptor. Este segundo fin se conseguía a través de la *variatio* (*colores rhetorici*) y a través de recursos afectivos (*êthe* y *páthe*) que estableciesen un puente entre el emisor, el tema tratado y el receptor, con el fin de lograr, precisamente, la simpatía de éste. El *delectare* era una dimensión de la persuasión que debía buscarse a lo largo de todo el texto, por lo que estaba presente en todas las partes de la superestructura argumentativa. Ambos fines, el *docere* y el *delectare*, se articulaban para conseguir, en última instancia, el *movere* del receptor, es decir, la modificación de la actitud de éste o de sus ideas; para ello se utilizaban pruebas persuasivas de orden lógico o emotivo. Estos tres componentes de la persuasión servían para establecer una conexión entre el texto y su receptor, conexión activada desde la instancia productora del texto. Desde este punto de vista, todo texto ensayístico, como todo texto

665. Para el debate de la finalidad del arte según el planteamiento horaciano de la dualidad *docere-delectare*, véase A. García Berrio, *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, cit., pp. 86-95; «El «patrón» renacentista de Horacio y los tópicos teórico-literarios del siglo de oro español», en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas* I, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 585-588; y *Formación de la teoría literaria moderna. I. La tópica horaciana en Europa*, cit., caps. IV y V.

argumentativo en general, constituye un macroacto de habla perlocutivo a través del que se establece una interacción pragmática entre el emisor, que busca el *persuadere*, y el receptor, que se ve directamente apelado a través de los tres componentes de la persuasión: el *docere*, el *delectare* y el *movere*. Estos tres fines se integran en la macroestructura textual mediante un dispositivo pragmático de la fuerza ilocutiva de los actos auxiliares que están asociados al contenido semántico que denota cada tópico parcial de parágrafo. Estos actos auxiliares determinarán el carácter perlocutivo del macroacto de habla global que se realiza cuando el texto es comunicado en su totalidad.

Ya hemos aludido al problema de la finalidad del ensayo en varias ocasiones a lo largo de nuestro trabajo: para contraponerlo a otras clases de textos argumentativos cuya construcción textual está regida por un fin docente (II. 1.), y para establecer en las peculiaridades de la persuasión ensayística una de las posibles condiciones de la literariedad del ensayo (II. 3). Lo que en ambos casos hemos señalado es que la intención persuasiva, aneja al ensayo por su estatuto genérico, no hay que asociarla o identificarla con la voluntad didáctica o docente, entendida como transmisión de conocimientos indiscutidos para que el lector los asimile acríticamente en función de que su 'verdad' aparece garantizada por una autoridad superior (Dios, la Naturaleza, los *auctores*, etc.). En este apartado vamos a intentar perfilar definitivamente las peculiaridades de la vocación persuasiva pero no didáctica del texto ensayístico, así como su función social. Pues estamos ante una clase de textos en algunas de cuyas manifestaciones más complejas se articulan armoniosamente, por un lado, la crítica, la información, la interpretación y la reflexión, es decir, el *docere* y, por otro, la efusión poético-sentimental, a menudo asociada a la elevación y excelencia expresiva, o sea, el *delectare*. Ambos componentes de la persuasión están orientados al *movere* del receptor, que es donde hay que situar verdaderamente el problema de la finalidad del ensayo. Es un tipo de texto en el que la coexistencia, en muchos casos, de actos ilocutivos auxiliares representativos y directivos junto a otros específicamente expresivos confunde a veces el carácter perlocutivo del macroacto de habla del texto ensayístico. Esta peculiaridad ha sido sistemáticamente puesta de relieve por la teoría y crítica, que ha indicado que se trata de una clase de textos a caballo entre la Literatura y la Didáctica [666], con lo que no queda claro si su finalidad es docente, estética o ambas cosas a la vez. Ya dimos por sentado que el ensayo no es absolutamente gratuito, al menos de la misma manera en que pretendidamente lo son las obras de arte de ficción, sino que tiene una clara proyección 'práctica' o 'activadora'. Esto, sin embargo, no implica que tenga una voluntad didáctica, aunque muchas definiciones del ensayo así lo subrayen, puesto que, como ya dijimos, su proceso argumentativo no está regido o condicionado por la intención docente del autor, sino por su intención *justificativa*. Los mecanismos de persuasión del ensayo no buscan convencer al

666. Véase el apartado II. 3 de nuestro trabajo.

receptor de la conveniencia y verdad de las ideas expuestas para que modifique su conducta, sino persuadirlo de lo bien fundado de las mismas para que pueda hacer lo que quiera. El ensayista justifica un punto de vista subjetivo sobre un tema de debate general partiendo de la premisa implícita de que, dada la complejidad de lo real, la suya no es ni la única perspectiva ni la definitiva. Recordemos lo que Montaigne señalaba en este sentido:

> Pues aquí están mis sentimientos y opiniones; entrégolos en tanto constituyen lo que yo creo, no porque deban ser creídos. Sólo intento poner al descubierto mi manera de ser, que podría ser otra mañana si un nuevo aprendizaje me hiciera cambiar. Carezco totalmente de autoridad para ser creído y tampoco deseo serlo, pues me siento demasiado mal instruido como para instruir a otros [667].

Por esta razón, como hemos dicho en el apartado dedicado al lector, el ensayista antepone su vocación reflexiva a su intención persuasiva, antepone la coherencia interna de su pensamiento a la virtual adhesión de su receptor, de manera que, cuando argumenta, lo que pretende es no tanto convencer cuanto establecer la justeza de una actitud, de un razonamiento, de una conclusión. Se trata de ofrecer una idea u opinión subjetiva, mostrar su validez a través de pruebas que justifiquen su credibilidad y, al mismo tiempo, persuadir al lector de la necesidad de pensar acerca de la misma a partir de las sugerencias que se le ofrecen; por tanto, éste siempre será libre de asumirla, rechazarla, discutirla, matizarla, etc. y ello le permitirá plantearse los problemas por sí mismo y tomar decisiones personales. El ensayo ofrece cierta información que enriquece nuestro saber respecto al mundo de la política, el arte, la ciencia, la moral, etc.; en este sentido, su función es activa, pues busca alterar de alguna manera nuestro sistema de creencias o de conocimientos, pero al margen de toda intención pedagógica o edificante.

Esta cuestión puede plantearse a partir de la interpretación que A. García Berrio ha hecho de la teoría tradicional de los fines del texto literario. Dicha teoría establecía como intención primaria el *persuadere*, articulado en tres grados: el fin último y fundamental era la docencia (*docere*), que se llevaba cabo a través del deleite, que se consideraba un medio instrumental (*delectare*); ambos, el fin y el medio, se aunaban para alcanzar la proyección pragmática del texto, la conmoción del receptor y, en su caso, la acción o modificación de su conducta o ideas (*movere*). Pero este esquema puede ser reinterpretado, según el profesor García Berrio, «para su adecuada comprensión actual», como «un proceso consciente, cuidadosamente graduado de intercambio de valores» entre el emisor del texto y el receptor del mismo: aquél propone un *valor ético*, que está sujeto a la *estimación* del receptor, que puede aceptarlo o rechazarlo en función de la *solidaridad persuasiva ética*, de carácter argumentativo, que exista entre el escritor y su público; dicha solidaridad

667. Cfr. M. DE MONTAIGNE, *Ensayos. I*, 26, ed. cit., p. 200.

estaría vinculada especialmente con la representación expresiva artística [668]. Así, los tres fines tradicionales de la Retórica quedan implícitos o subsumidos en toda propuesta ética realizada por un autor a través de cualquier tipo de texto; la persuasión se entiende como una finalidad generalizada a toda la literatura. Desde este nuevo marco interpretativo, la finalidad del texto ensayístico se puede entender como: la propuesta por parte del autor de un sistema de valores (*docere*) a través de procedimientos de expresividad verbal elocutiva y macroestructural dispositiva que determinan a la vez su pensamiento (*delectare*); en el ámbito de estimaciones, el lector es libre de aceptar, rechazar o quedar indiferente ante dicha propuesta porque el único garante de la misma es la palabra del autor, parcial y subjetiva. Como en Montaigne, esta actitud del ensayista puede observarse también en las advertencias que Ortega y Gasset hace a su lector:

> Yo sólo ofrezco *modi res considerandi*, posibles maneras nuevas de mirar las cosas. Invito al lector a que las ensaye por sí mismo; que experimente si, en efecto, proporcionan visiones fecundas: él, pues, en virtud de su íntima y leal experiencia, probará su verdad o su error. En mi intención llevan estas ideas un oficio menos grave que el científico: no han de obstinarse en que otros las adopten, sino meramente quisieran despertar en almas hermanas otros pensamientos hermanos, aun cuando fueren hermanos enemigos. Pretexto y llamamiento a una amplia colaboración ideológica –sobre temas nacionales–, nada más [669].

Intención muy parecida encierran estas palabras de Concepción Arenal:

> Los que se dirigen a ti suelen tener la idea de atraerte a su creencia, a su opinión; mis pretensiones son más modestas: no intento persuadirte ni convencerte; toda mi ambición se limita a que al concluir estas páginas, dudes y digas, primero para ti y después para los otros: «¿Si tendrá razón esta mujer en algo de lo que dice?» [670].

Lo que acabamos de decir no implica que los ensayistas cuando escriben no pretendan influir de alguna manera en sus lectores; antes al contrario, de todos es conocida la importante repercusión social de las ideas de Miguel de Unamuno, Jean Paul Sartre, José Ortega, Octavio Paz o José Enrique Rodó en el mundo cultural e intelectual de sus respectivos países. Esta influencia se explica precisamente por la manera en que el ensayista encauza su persuasión: parte de un 'ser así para mí', pero con la intención implícita o explícita de establecer un marco de comunicación directa con un lector al que quiere motivar e inspirar para que reflexione por su cuenta; los mecanismos de la persuasión (las pruebas de su argumentación

668. Cfr. A. García Berrio, *Teoría de la literatura*, cit., pp. 161-164.

669. Cfr. J. Ortega y Gasset, «Lector...», en *Meditaciones del Quijote*, ed. cit., p. 38.

670. Cfr. C. Arenal, «La mujer del porvenir», en *La emancipación de la mujer en España*, cit., p. 99.

–razonables y afectivas–, la expresividad de su lenguaje, la personalización de la enunciación, etc.), todo el acto de habla que realiza busca hacer reflexionar al receptor sobre aquello que no había pensado, hacerlo tomar conciencia, iluminarlo, incitarlo al descubrimiento; pero su eficacia reside precisamente en el hecho de que, en su pretensión no está lograr el asentimiento definitivo del receptor e inducirlo a que adopte una posición concreta, no está el convencerlo, sino conseguir despertar a cada paso su capacidad reflexiva. En general, los ensayistas han dejado constancia reiteradas veces de esta intención suya: «No tiro, pues, a adoctrinar, sino a entretener y, cuando más, a sugerir. En conseguirlo, aunque sea muy parcamente, cifraré todo mi empeño», dice Santiago Ramón y Cajal [671]; y Miguel De Unamuno lo repite constantemente: «No espere el lector hallar aquí más que indicaciones y sugestiones, meros puntos de reflexión que ha de desarrollar por sí mismo» o «si el lector al contacto de estas deshilvanadas notas siente resucitar en su entendimiento un concepto, uno solo y propio suyo, y lo vivifica, habré cumplido con el deber a que me obligo al escribir, y es lo bastante» [672]. En esta línea, cabe citar también las palabras del exordio del ensayo de R. Musil titulado «La Europa desamparada o Un viaje por las ramas» (1922), donde advierte que su intención no es imponer una verdad, sino meramente dar a conocer su postura y establecer un diálogo con el lector, con el fin de despertar en él la necesidad de que se hable acerca del asunto:

> El autor no está más a ras de tierra y menos dispuesto a dar amparo de lo que el título hace creer. Estoy convencido de que es falso no sólo lo que digo, sino también lo que se diga en contra. Pese a todo hay que empezar a hablarlo; en asunto semejante la verdad no está en el medio, sino en torno, como un costal que cada nueva opinión que se mete cambia de forma, pero también se vuelve cada vez más firme [673].

En definitiva, se trata de una estrategia que tiene en cuenta la colaboración del lector para que proyecte su mundo afectivo e intelectual en el texto. J. C. Mainer lo ha definido con precisión: «pretende ni más ni menos que reproducir especularmente en su lector la misma perplejidad afanosa, dispersa y siempre insatisfecha que previamente se produjo en su autor» [674].

Este proceso por el que el acto ensayístico del emisor pretende despertar la meditación del lector ha de ser explicado como un efecto de la 'apertura' del texto ensayístico. Es ésta una característica muy vinculada a la finalidad del ensayo, que

671. Cfr. S. Ramón y Cajal, *Charlas de café*. Madrid, Aguilar, 1969, p. 14, cit. por J. L. García Gómez, *Teoría del ensayo*, cit., p. 75.

672. Cfr. M. de Unamuno, *El caballero de la triste figura*, Madrid, Espasa Calpe, 1963, p. 11 y p. 36, cit. por J. L. Gómez Martínez, ibídem, p. 75, n. 122.

673. Cfr. R. Musil, «La Europa desamparada o Un viaje por las ramas», en *Ensayos y conferencias*, cit., p. 109.

674. Cfr. J. C. Mainer, «Intermedio sobre el ensayo», cit., p. 22.

se ha predicado muy a menudo de esta clase de textos refiriéndola a varios ámbitos: se ha dicho que el texto ensayístico es *abierto,* 1) porque el tema o temas elegidos no son tratados y desarrollados con exhaustividad; 2) porque el texto no culmina con una conclusión precisa que suponga la recapitulación y síntesis de lo dicho por extenso; y 3) porque algunos de los fragmentos que lo componen son heterogéneos respecto al todo, con lo que reenvían a un 'fuera del texto'. Estas tres condiciones son la base de ese efecto de apertura que sirve para estimular la mente del lector de ensayos, por tanto, desde ellas se puede entender la finalidad de este tipo de textos tal como la hemos descrito. Veamos brevemente cada una de estas dimensiones.

Respecto a la no exhaustividad del tema elegido, ya explicamos al estudiar el referente del texto ensayístico que ello no era óbice para considerar el ensayo como una obra completa en la que el autor decía justamente lo que pretendía, pues su intención no era profundizar en el asunto (véase III.2.1.1.). Para J. Loveluck, esta peculiaridad hace del ensayo un texto abierto: «El ensayo expande y enriquece nuestro propio pensar, sin que requiera un afán totalizador, ya que tolera bien un acercamiento *inacabado*: al no agotar todo un registro de posibilidades crea el margen en el cual nuestra meditación asume sus propios derroteros. Así, participa de cierto grado de apertura e inicia un paréntesis que llena nuestra mente estimulada por su lectura» [675]. Esta apertura semántica está en relación con la actitud de vagabundeo o errancia a través de la que el ensayo va articulando su forma/estructura a base de fragmentos heterogéneos, que se van desviando del tema central como digresiones surgidas al hilo del pensamiento del autor. Esta peculiaridad produce dos tipos de apertura: por un lado, la de la sensación de no concluir (parece que el ensayo carece de un final que dé sentido a todo lo dicho) y, por otro, la derivada de la evocación intertextual implícita en cada fragmento. Respecto a lo primero, J. Bonenfant dice de los ensayos de Montaigne:

> Ainsi, son texte garde toujours une forme ouverte qui se prête aux additions et qui ne laisse jamais l'impression de se fermer sur lui-même. Aucun danger avec lui de ce qu'on pourrait appeler une totalité close, sujette à interprétation. C'est un texte sans résumé possible (...), sans centre fixe, où à la fin l'auteur brandirait, après de longs détours et toutes les affres du style régulier et de la composition rigoureuse, l'idée d'où il était parti et et autour de laquelle il a tourné [676].

Se subraya así el proceso dinámico del pensamiento ensayístico, que busca confrontar diversas posibilidades y se opone a la inmovilidad de la conclusión. En el mismo sentido se pronuncia G. Lukács para quien el ensayo es abierto en la medida en que en él se formulan muchas preguntas que quedan sin respuesta [677]. Pueden

675. Cfr. L. Loveluck, «El ensayo hispanoamericano y su naturaleza», cit., p. 9.

676. Cfr. J. Bonenfant, «La pensée inachevé de l'essai», cit., p. 20.

677. Dice Lukács: «se formula una pregunta y se profundiza tanto que se convierte en la pregunta de todas las preguntas, pero luego queda todo abierto: de fuera, de la realidad, que no está en ninguna

citarse muchos ejemplos de esta peculiaridad del ensayo: «En cuanto a los diversos usos de nuestras mentiras y las leyes del honor respecto a ellas, y los cambios que han experimentado, *dejo para otra ocasión el decir lo que sé*», leemos en un ensayo de Montaigne [678]; «En suma: desembocamos en el tema perdurable del «nacionalismo». Es este asunto delicado, que *conviene desarrollar aparte un día u otro* [679]»; «*He de desarrollar alguna vez la idea de que* aquí apenas caben ni el empirismo ni el racionalismo, y que propendemos a discurrir con conceptos secos, esquemáticos, recortados y barajables» [680]. Esta remisión a 'más tarde' es, según Rigolot, la marca de la *falta*, de la carencia, inscrita en un texto que rechaza la completez para singularizarse de otros textos por su carácter ondulante y diverso [681].

En cuanto a la tercera dimensión de la apertura del ensayo, la libertad en la organización y distribución de los distintos fragmentos, la heterogeneidad de los principios que rigen la producción de los enunciados, está basada en la complicidad con el receptor. El aparente *desorden* en que se suceden implica disponibilidad, fecundidad, germen, apertura a un mundo de posibles significaciones que el receptor puede activar en su lectura (en oposición al orden que impone todo método, que siempre tiende a la clausura). En el ensayo, es muy interesante la evocación intertextual de carácter semántico que muchos fragmentos implican al constituirse muchas veces como «observaciones» respecto a otro texto. Así, las citas, sentencias, pequeñas narraciones, fragmentos de pensamientos, ejemplos, etc., aunque no despliegan todas sus posibilidades explícitamente en el ensayo donde aparecen, siguen trabajando subterráneamente en la mente del lector [682]. Esta apertura sintáctico-semántica conlleva, por tanto, una estrategia de lectura que, si bien no creemos que se apoye en la admisión de cualquier interpretación potencial o posible (como sugieren las posturas teóricas más radicales de la lectura como la actualización de un número infinito de posibilidades latentes en el texto [683]), al menos pue-

---

relación con la pregunta ni con lo que como posibilidad de respuesta aportará una nueva pregunta. Ilega algo que lo interrumpe todo». Cfr. G. LUKACS, «Sobre la esencia y forma del ensayo», cit., p. 33.

678. Cfr. M. DE MONTAIGNE, «Del mentir», en *Ensayos*, II, 18, p. 419.

679. Cfr. J. ORTEGA Y GASSET, «Nuevas casas antiguas», en *El Espectador. VI*, p. 204.

680. Cfr. M. DE UNAMUNO, «Sobre el fulanismo», cit., p. 1101.

681. Cfr. F. RIGOLOT, «Le texte de l'essai: Montaigne en marge», en *Le texte de la Renaissance. Des rhetoriqueurs à Montaigne*, cit., p. 247.

682. Esta es la interesante tesis de la profesora R. Besmaia para explicar la construcción textual y la estrategia de lectura de los ensayos de M. de Montaigne y de R. Barthes. Cfr. R. BENSMAIA, *The Barthes Effect. The Essay as reflective text*, cit.

683. En esta línea y desde una postura antirretórica, R. Barthes o U. Eco propusieron la polisemia infinita del discurso. Cfr. R. BARTHES, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, p. 49 y ss. y *S / Z*, Madrid, Siglo XXI, 19874, p. 12, o U. ECO, *Obra Abierta*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1992. Es también la postura de R. Bensmaia a la hora de interpretar los ensayos de M. de Montaigne y de R. Barthes. Cfr. ibídem. Frente a la crítica que considera el texto literario como un objeto significante abierto, o sea, inacabado hasta el momento de su interpretación por el receptor, A. García Berrio y A. Vera Luján escriben: «Si cualquier lectura es posible y válida, es que la obra carece de significado. Para nosotros toda obra incorpora una base significativa mínima indescontable, que determina

de conducir en determinados casos al desarrollo de ciertas lecturas imprevistas por el autor. Esto se explica si tenemos en cuenta que hay ensayos que se asemejan a un mosaico de diversos fragmentos (véase III.2.2.1), cuyas conexiones no formuladas han de ser establecidas por el lector. Como consecuencia, y tal como dice W. Iser, «si un texto muestra técnicas de fragmentación, montaje o segmentación, garantiza una independencia relativamente alta respecto a cualquier modelo; las prescripciones para la actualización de su sentido por parte del autor serán mínimas» [684]. En este sentido, y como ya hemos dicho en varias ocasiones, el ensayo se aleja claramente de las clases de textos de la prosa doctrinal, cuya estrategia persuasiva orientada a la catequesis reduce en gran medida las divergencias interpretativas (véase II.1).

Los tres tipos de 'apertura' señalados como típicos del texto ensayístico implican la participación activa del lector; pero no es éste un rasgo pragmático exclusivamente dejado al arbitrio de quien lee, sino que se trata de un rasgo sintáctico-semántico, arraigado en la estructura textual, lo cual es otra muestra de la interdependencia entre las dimensiones composicional y pragmática, que es la premisa que seguimos en nuestro análisis del texto ensayístico. Desde este punto de vista, este amplio excurso por la condición abierta del ensayo sirve para fundamentar formalmente por qué decimos que la finalidad del ensayo no es convencer al lector de una verdad o buscar su asentimiento definitivo, sino iluminarlo, incentivar su reflexión.

Y precisamente por esta dimensión abierta, no conclusiva, evocadora, ha tenido siempre el ensayo una función social, de gran importancia y repercusión en algunos casos, como los de los autores citados más arriba. Y no nos referimos a su posible empleo como divulgador en lenguaje corriente de doctrinas y teorías generalmente sólo dominadas por los iniciados en una disciplina. Esta es la posición que sostiene G. Bueno Martínez, quien asigna al ensayo «la misión, siempre abierta, no circunstancial (...) de poner encirculación pública las cuestiones esotéricas, doctorales, cuyo interés desborda los límites académicos. Esta misión no se reduce precisamente a la «divulgación» científica: es más profunda» [685]. Desde nuestro punto de vista, la función social del ensayo no se puede medir por el hecho de que, en ocasiones, haya servido para difundir conocimientos, sino por el influjo que una visión problemática y personal de un individuo ante su mundo, haya podido ejercer en el funcionamiento o comprensión general de una sociedad. Un caso

su identidad –*Don Quijote* no es *El burlador de Sevilla*. Junto a ese bloque, núcleo sémico de denotación constante, se establece otro, periferia de connotación, que hace posible la pluralidad de lecturas». Cfr. A. García Berrio y A. Vera Luján, *Fundamentos de teoría lingüística*, Madrid, Alberto Corazón, 1977, p. 260, cit. por F. Chico Rico, *Pragmática y construcción literaria*, cit., p. 147, n. 2.

684. Cfr. W. Iser, «La estructura apelativa de los textos. La indeterminación como condición de efectividad de la prosa literaria», en R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, cit., p. 142.

685. Cfr. G. Bueno Martínez, «Sobre el concepto de ensayo», cit., p. 106. Esta era también la postura de E. Gómez de Baquero, para quien el ensayo sirve para «la formación de una clase media intelectual, que acaso no puede leer tratados, pero sí puede leer ensayos». Cfr. E. Gómez de Baquero, «El ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos», cit., p. 147

paradigmático lo encontramos en el ensayo hispanomericano, que durante muchos años ha estado orientado específicamente a pensar los problemas sociales y económicos desde el debate de la cuestión de la identidad nacional de las culturas transatlánticas [686].

El planteamiento crítico de la realidad en sus más diversos aspectos, desde los más trascendentales a los aparentemente más nimios, ha ido unido inextricablemente a la intención de muchos ensayistas de dejar constancia de la impresión personal que le merecen los hechos de la realidad que los circunda, con el fin de ofrecer una opinión orientadora que ilumine a sus coetáneos y colaborar así en la posible solución de los problemas generales de su tiempo. En este sentido, el ensayista suele estar, por lo general, abierto a la vida de su momento histórico, es, como J. Marichal indica a propósito de Pedro Salinas, un «*veedor* y *oidor* de la vida coetánea» [687]; pero es también, como Leopoldo Alas se autodenominó, un clarín que despierta con su espíritu crítico las conciencias de sus contemporáneos. No obstante, esta función la ejerce como si estuviera situado en una atalaya, como observador, como espectador, en el sentido perspectivista orteguiano, lo que le permite interpretar el presente teniendo en cuenta el pasado e inquiriendo sobre el futuro [688]. De ahí que haya que reconocer con J. L. Varela, «ese superior pastoreo que la gran crítica ejerce con su ensayo alerta sobre los configuradores de cada época; como que descubre perspectivas desde las que ordenar o configurar la reali-

686. A este respecto dice J. Loveluck: «El ensayo de Hispanoamérica, desde *Ariel*, al filo del novecientos, se configura con definidas notas instrumentales: de lucha, testimonio o queja o desposesión –y más tarde con un carácter militante y luchador que exhibe durante el siglo actual. El ensayista actual pone su ideología al servicio de una causa y por las condiciones continentales –las de naciones aún sometidas a formas de colonización– ha de sucumbir a una forma literaria comprometida con la denuncia o la exploración de nuestras necesidades más urgentes». Cfr. J. LOVELUCK, «El ensayo hispanoamericano y su naturaleza», cit., p. 9. Esta vocación más pragmática, centrada en la reflexión sobre problemas muy concretos, no implica, sin embargo, actitud didáctica; el ensayo hispanoamericano tiene una pretensión más transformadora y está más ideologizado, pero, como dice muy atinadamente el propio Loveluck, «al ensayista no le desvelan las formas de la catequesis laica o religiosa. Sólo quiere la incitación, el descubrimiento, el acto iluminador». Cfr. ibídem. Sobre el carácter específicamente 'funcional' o 'de urgencia' de gran parte del ensayismo hispanoamericano hay muchísima bibliografía, aunque basta consultar cualquier introducción general al tema, como, por ejemplo, los artículos de: J. DE ONÍS, «La significación del ensayista en las Américas», en *Hispania*, XLV (1962), pp. 443-445; J. SKIRIUS, «Este centauro de los géneros», cit., p. 17 y ss.; G. DE TORRE, «Del ensayo americano», en *Doctrina y estética literaria*, Madrid, Guadarrama, 1970, pp. 591-594; P. E. EARLE, «El ensayo hispanoamericano como experiencia literaria», cit., p. 26 y ss. y «El ensayo hispanoamericano: del Modernismo a la Modernidad», en *Revista Iberoamericana*, 118-119 (1982), pp. 47-57.

687. Cfr. J. MARICHAL, «Prologuillo para un retorno», en P. SALINAS, *El Defensor*, cit., p. 13.

688. Se pueden citar muchos ejemplos de ensayos que ilustran este intento de explicar el presente tomando como punto de partida el pasado. Señalemos dos: el ensayo que J. Bergamín dedica a Larra o el que María Zambrano dedica a Séneca sirven para interpretar la situación de España entre 1936 y 1938 y para dar claves y orientaciones al lector para su actuación. Cfr. J. BERGAMÍN, «Larra, peregrino en su patria (1837-1937)», en VV. AA, *Hora de España (Antología)*, cit., pp. 146-161, y M. ZAMBRANO, «Un camino español: Séneca o la resignación», en ibídem, pp. 218-229.

dad» [689]. Por esta actitud del ensayista se ha dicho que el ensayo es propio de épocas críticas [690], de épocas en las que «el saber constituido, la ciencia oficial, está bloqueado, encontrándose incapaz de integrar en una visión integral nuevas relaciones (hechos, situaciones, sensaciones)», como apunta E. Lopez Campillo [691]. Para esta autora, lo peculiar de los ensayistas es que «están al margen de sistemas organizados, intentan expresar algo nuevo, que no pueden decir las ideologías del momento, porque precisamente ellas excluyen ese algo de entrada. Son escritores de un momento de crisis quienes, en vez de pensar superar la crisis aplicando las recetas de un dogma (...), procuran definir espontáneamente el objeto de su hacer y expresarlo con métodos adecuados a cada caso» [692]. En esta línea, para J. Terrasse, el ensayo triunfa en épocas de crisis precisamente por el componente mítico que contiene una buena parte de su vocabulario, lo cual resulta muy adecuado para cambiar el mundo [693].; y, según F. Belle-Isle, el ensayo recubre, por su brevedad y maleabilidad, todo el espacio que no pertenece a la lírica, el teatro o la novela: satisface las necesidades y exigencias de un mundo cada vez más ávido de información crítica, cada vez más inclinado al análisis de los fenómenos de conciencia [694].

Esta posibilidad que, según las citadas apreciaciones, encierra el ensayo de modificar la realidad o, al menos de intentarlo, responde a la nueva manera en que el humanista y su pensamiento se sitúan en el mundo: el ensayo permite expresar, frente a otras clases de textos argumentativos, la imposibilidad de dar una forma precisa o una respuesta a determinadas cuestiones de la vida o de la cultura; en el ámbito de las sociedades democráticas plurales sólo es posible expresar opiniones subjetivas, convicciones personales, por tanto, cuajadas en función de un aquí y un

689. Cfr. J. L. Varela, «Raíz y función del ensayo español de hoy», en M. Alvar *et al*, *Ensayo*, cit., p. 48. El profesor Varela da como razón para justificar las palabras citadas «que la formulación crítica precede con frecuencia y eficacia a la configuración artística» e ideológica. Si en el caso de ésta última no tenemos que oponer ningún reparo (pues la actividad intelectual de corte ideológico suele preceder normalmente a la materialización de sus formulaciones teóricas en la sociedad), no ocurre lo mismo en el ámbito del arte, donde lo normal es que las propuestas más vanguardistas surgan espontáneamente como reacción contra la tradición literaria instituida y sólo después reciban un tratamiento teórico (aunque ello no quita para que, en ocasiones, la interpretación crítica hay podido influir posteriormente en otros artistas).

690. Cfr. P. Aullón de Haro, *Teoría del ensayo*, cit., pp. 46-47.

691. Cfr. E. López Campillo, «Apuntes sobre una evolución temática del ensayo español (1895-1930)», cit., p. 445.

692. Cfr. ibídem, p. 446.

693. Para Terrasse, «les mythes sont à la source des grands bouleversements de l'histoire: la Révolution française s'est édifiée sur un mythe appellé «liberté, égalité, fraternité», celle de 1917 sur le mythe de la société de classe. La preuve que le mythe comporte une valeur de vérité, c'est qu'il aboutit à des actions concrètes (...). Le discours de l'essayiste ne peut être qu'un discours mythique. Il prolifère donc dans les périodes de crise». Cfr. J. Terrasse, «L'essai ou le pouvoir des mythes», en *Rhétorique de l'essai litteraire*, cit., p. 137.

694. Cfr. F. Belle-Isle Létourneau, «L'essai littéraire: un inconnu à plusieurs visages...», cit., pp. 56-57.

ahora anejos a la propia situación existencial. F. Jarauta ha expresado muy atinadamente esta actitud en el ensayismo contemporáneo:

> Musil, Bejamin, Broch, proclamarán el carácter plural y mudable de lo real, la inexistencia de un verdadero rostro del ser tras las máscaras del devenir, la inconsistencia de una realidad o una verdad dada, para afirmar en su lugar el juego infinito de los dioses con los dados, la noria de las infinitas interpretaciones, la permanente modificación del orden de los posibles. Nace de esta posición la exigencia de tratar la realidad «como una tarea y una invención», de abandonar toda proposición en indicativo, es decir, toda aserción definitiva y absoluta, para pasar a las formas del conjuntivo, en el sentido de la posibilidad [695].

Estas circunstancias obligan al ensayista a reconocer constantemente la fragilidad objetiva de la opinión, que no puede imponerse a título de verdad demostrada, sino meramente compartirse con el lector tras ser justificada mediante pruebas racionales y emotivas extraídas del reino de lo verosímil. Así, el atractivo que el ensayo pueda despertar ante el lector y, por ende, el influjo que pueda ejercer sobre la sociedad, hay que buscarlo en la peculiar armonización que sabe establecer entre la cultura y la vida, entre los conocimientos librescos y los sentimientos subjetivos, entre la razón y la emoción. No obstante, hay quien ha pensado, como G. Lukács, que la utilidad social del ensayo pasa en algunos casos desapercibida, camuflada entre la ironía y el humor propios, según dicho autor, del ensayista verdaderamente grande:

> Me refiero aquí a la ironía que consiste en que el crítico está hablando siempre de las cuestiones últimas de la vida, pero siempre también en un tono como si se tratara sólo de imágenes y de libros, sólo de los inesenciales y bonitos ornamentos de la vida grande (...). Así parece como si todo ensayo se encontrara en la mayor lejanía posible de la vida, y la separación parece tanto mayor cuanto más ardiente y dolorosamente es sensible la proximidad real de la esencia real de ambos (...).
>
> El ensayista rechaza sus propias orgullosas esperanzas que sospechan haber llegado alguna vez cerca de lo último; se trata sólo de explicaciones de las poesías de otros, y en el mejor de los casos de explicaciones de sus propios conceptos; eso es todo lo que él puede ofrecer. Pero se sume en esa pequeñez irónicamente, en la eterna pequeñez del más profundo trabajo mental respecto de la vida, y la subraya con modestia irónica [696].

Desde esta perspectiva, el ensayo ejerce su crítica de forma irónica, elusiva y alusiva, como apunta P. Cerezo Galán, en la medida en que «sin preocuparse por

695. Cfr. F. Jarauta, «Para una filosofía del ensayo», cit., pp. 48-49.
696. Cfr. G. Lukacs, «El ensayo como forma», cit., p. 27.

cuestiones trascendentales hace sentir en las menudencias de la vida una reflexión de mas calado que una seria meditación» [697].

No obstante todo lo dicho, en los últimos años se ha puesto en entredicho que el ensayo pueda ejercer algún tipo de función en la sociedad, incluso se ha especulado sobre su supervivencia en la cultura contemporánea. Para A. Gabilondo, en una sociedad como la nuestra, dominada por los medios de comunicación de masas, el presente queda «borrado por la actualidad», de manera que el acto de pensar se ha pervertido en la simple acción de dar cuenta de *lo que hay*, con lo que se corre el riesgo de no problematizar o interrogar la realidad [698]. Por su parte, para E. Lynch, la industria cultural ha contribuido a degradar el ensayo en lo que las clasificaciones de bibliotecas y librerías llaman 'no ficción', lo cual, «más que afectar al medio de expresión afecta al alma misma de la opinión, a su papel social e histórico en nuestro tiempo y a la función que se le asigna en la cultura contemporánea». Si no se difunde la opinión en los libros, «no disponemos de opiniones contrastables, opiniones sobre las que podemos volver y revisar o cuyo efecto podamos dimensionar»; sólo existe el «discurso *mass mediático*, fragmentado y desvertebrado, sin géneros ni estilos (...); discurso sin tema pero nunca insustancial, sin autoría (...) y sin un destinatario específico, como no sea la gran masa semianalfabeta». El ensayo, como intento de dar respuesta a una pregunta, desaparece, dejando su lugar a los saberes técnicos y a la opinión *mass-mediática*, en el seno de una cultura desalmada, o sea, en la que «las ideas no dejan rastro porque carecen de un soporte imperecedero que las haga circular o que permita dimensionar su nivel de aceptación o de influencia» [699].

Por último, cabe citar la postura de C. Piera, para quien actualmente el pensamiento en general está burocratizado, pues sólo se desarrolla en el seno de la institución universitaria o en la prensa periódica. Por eso es necesario volver a vindicar el ensayo como cauce de comunicación escrita, porque es el lugar del *yo*, donde el que habla es el que suscribe:

> el ensayo se firma, dejando constancia del buen o mal ejercicio de la responsabilidad de un ciudadano o ciudadana (...); implica una reivindicación de la conciencia del individuo. Una forma de expresión que obliga a considerar los hechos «conforme yo los veo» supone la arrogancia de ejercer de medida de todas las cosas; todas, y no las autorizadas o las que están ya en el recetario. (...). El ensayo no es, al fin y al cabo, más que el lugar donde la prosa se presenta sin necesidad de justificación [700].

697. Cfr. P. CEREZO GALÁN, «El ensayo en la crisis de la modernidad», cit., p. 44.

698. Cfr. A. GABILONDO, «Pensar hoy: el presente borrado por la actualidad», en *Revista de occidente*, 116 (1991), pp. 128-143.

699. Para todo lo dicho, cfr. E. LYNCH, «El alma de la opinión», cit., pp. 72-77.

700. Cfr. C. PIERA, «La conveniencia de la prosa», cit., pp. 18-19.

Nos adherimos a este llamamiento vindicativo porque la trascendencia del ensayo en las sociedades modernas no está sólo en la conciencia de sí que tiene el individuo, sino en la implicación pragmática que impone la actitud ensayística, es decir, el reconocimiento para el lector de idéntica libertad de pensamiento e idéntica subjetividad para opinar. La supresión de todo dogmatismo y la apertura al diálogo y al debate son las causas que hacen del ensayo una clase de textos tan interesante y atractiva para la comunicación en el seno de la sociedad democrática plural, en la que el hombre debe alcanzar, superando la seducción de la opinión uniformadora que transmiten los medios de comunicación de masas, su mayor reconocimiento como individuo y como ciudadano.

IV

CONCLUSIONES: ESQUEMA BÁSICO DE LOS PRINCIPIOS GENERALES DE LA CLASE «ENSAYO»

El punto de partida de nuestra investigación en torno al ensayo ha sido la posibilidad de integrar su descripción particular como clase de textos en el marco de un sistema básico de géneros literarios. En nuestra época no existe un nombre para designar el conjunto de escritos que no son propiamente mimético-ficcionales, aquéllos en los que convencionalmente el autor real asume las aserciones del enunciador como propias, por tanto, como verificables en su verdad o falsedad, y en los que predomina una clara intención de influir de alguna manera en el receptor, de persuadirlo. Este grupo de textos, entre los que se encuentra el ensayo, ha sido denominado en el ámbito anglosajón con el ambiguo y a menudo arbitrario marbete de *non fiction*; otros han hablado de 'géneros ensayísticos', de 'géneros didáctico-ensayísticos' o de 'prosa didáctica'. Todas estas propuestas inciden en la necesidad de plantear un marco común que permita unificar bajo un marbete común estas agrupaciones concretas de textos de índole argumentativa directamente observables en la historia literaria y a las que hemos llamado clases de textos. En esta línea, por tanto, hemos postulado la existencia de una cuarta categoría genérica, de índole universal y transhistórica, al mismo nivel que la tríada canónica (géneros lírico, épico-novelesco y dramático-teatral): el *género argumentativo*. Este género, como los otros tres, actúa como un marco de opciones o principios básicos de orden expresivo, referencial, tonal y comunicativo, que son compartidos por un conjunto de textos determinados históricamente, textos que pueden agruparse a su vez en clases en función de ciertas afinidades pertinentes que hay que describir.

Desde nuestro punto de vista, un texto se orienta bajo el género argumentativo como principio modelizador básico cuando predominan en él los siguientes rasgos: su referente textual está integrado por elementos semánticos procedentes de la realidad efectiva y por interpretaciones verosímiles de los mismos (opiniones, valores, etc.); la situación de enunciación autorial es monológica, con diversos grados de personalización de la materia (diálogo más o menos explícito entre el *yo* que enuncia y su potencial interlocutor gracias al predominio de la actitud comentativa o experiencial); en el enunciado sobresale el modo lingüístico de presentación expositivo-argumentativa y se da una fusión sincrética entre el autor real, el sujeto de la enunciación

y el sujeto del enunciado, de manera que sus frases pueden ser enjuiciadas en su valor de verdad o falsedad; la construcción textual está determinada por la presencia en la macroestructura de una superestructura argumentativa que delimita en secciones el contenido semántico y organiza las partes del texto; de ésta depende el tono textual apelativo-persuasivo a través del que se pretende influir de en el receptor para que modifique su conducta, para que asimile unos conocimientos o para que reflexione acerca de lo que se le presenta; y, por último, la apelación persuasiva determina una respuesta perlocutiva por parte del receptor. Estos principios, intuidos y aprendidos por los lectores y escritores, actúan no como preceptos, puesto que hay casos en que no todos los rasgos funcionan a la vez (la historia, el diálogo o la autobiografía requieren algunas matizaciones, como ya expusimos), sino como marco de orientación general, como un esquema básico de las opciones expresivas, referenciales y comunicativas que determinan, en el seno de nuestra cultura, lo que G. Lukács entendía como una «vivencia sentimental»: «la intelectualidad, la conceptualidad».

El ensayo comparte este conjunto de principios universales con otras clases de textos argumentativos, pero a su vez, y como este trabajo ha intentado demostrar, se trata de una clase de textos autónoma cuyas reglas se pueden describir. Frente a los géneros, de índole 'natural', universal y transhistórica, las clases de textos son entidades pragmáticas e históricas. La índole pragmática de una clase de textos supone admitir el carácter *convencional* del tipo de acción comunicativa que, en el ámbito institucional de la comunicación literaria, puede reconocerse como modelo cognitivo para la producción y recepción de textos concretos. En cuanto a lo segundo, las clases de textos son categorías históricas porque su constitución es producto de la tradición, que avala su funcionamiento institucional en un determinado momento de la diacronía, dentro de un sistema literario más o menos definible, y, en segundo lugar, porque están sujetas a procesos de permanencia, desaparición, transformación, etc., con el transcurso del tiempo.

Respecto al proceso de constitución histórica de la clase 'ensayo' en relación con el sistema de clases de textos argumentativos vigente a finales del siglo XVI (el diálogo, la epístola, la glosa, la autobiografía, la miscelánea etc.), nuestras conclusiones han sido las siguientes: 1) Aunque el ensayo mantiene algunos vínculos concretos con dichas clases de textos, no se puede afirmar, bajo ninguna circunstancia, la índole 'ensayística' de las mismas; dicha calificación sólo es producto de un parentesco motivado, establecido desde el régimen lectorial, por el cual el crítico, en su función interpretativa y clasificatoria, entiende que la noción de ensayo es más una 'actitud de lectura' que un tipo de textos definido formal y pragmáticamente. 2) Efectivamente, dichas clases de textos mantienen ciertas afinidades con el ensayo, como la personalización de la materia, el diálogo con el lector, la intención de provocar una respuesta perlocutiva en éste, etc., pero, desde nuestro punto de vista, tales afinidades no indican que estos textos sean ensayos o puedan ser leídos como tales, sino que su construcción textual está regida por los principios comunes del género argumentativo, que actúa como marco de opciones básico, de ahí que las

diversas clases de textos compartan dichas características comunes. 3) Si tenemos en cuenta el régimen autorial, aquél que establece los parentescos de hecho entre los textos en función de las intenciones del autor a la hora de elegir, imitar o transformar uno o varios modelos recibidos de la tradición anterior, llegaremos a la conclusión de que el ensayo es una clase de textos de nuevo cuño. Su origen hay que situarlo en las peculiaridades del sistema de clases de textos vigente en el Renacimiento, en el que había cierta tendencia al hibridismo, la contaminación y la experimentación artística, admitiéndose la cooperación de rasgos procedentes de clases diferentes. En este sentido, Montaigne, insatisfecho con las opciones disponibles en el sistema literario, inadecuadas para sus necesidades estéticas e intelectuales, en una iluminación propia del genio artístico, sintetiza en una forma textual nueva algunos rasgos que definían dichas clases de textos argumentativos y les da una función diferente.

La creación y posterior difusión de los *Essais* de Montaigne sienta a su vez las bases para el proceso histórico que convertirá la palabra *ensayo* que aparece en el título en el nombre de una clase de textos, es decir, servirá para designar un tipo de acción comunicativa convencionalizada, que actuará como modelo cognitivo de producción y recepción de otros textos en el seno de la institución literaria. En este proceso ha tenido especial relevancia la actitud de los lectores. Como ha podido comprobarse en nuestro estudio, la palabra *ensayo* es una de las que más confusiones ha generado en la historia de la literatura, pues ha carecido de una tradición teórico-crítica que delimitara sus coordenadas expresivas, referenciales y comunicativas. Como consecuencia, ha sido utilizada en dos sentidos: en primer lugar, para designar la clase de textos que, a partir de las sucesivas imitaciones de los *Essais* de Montaigne, se institucionaliza como cauce de comunicación; el referente cognitivo de esta clase de textos modeliza la producción y la recepción de textos en prosa de extensión media, de estilo cuidado pero próximo al conversacional, en los que una opinión o reflexión subjetiva acerca de una cuestión de debate general es argumentada de manera no exhaustiva y sin seguir un plan organizativo explícito, con lo que la personalidad del yo que habla pasa a ocupar un primer plano. Pero, en segundo lugar, la palabra *ensayo* también fue entendida por profesores, filósofos y científicos, como sinónimo de método de conocimiento, subrayándose los semas implícitos de 'prueba' o 'tentativa', que indicaban que la reflexión ofrecida no agotaba todas las posibilidades. Esta interpretación, sin embargo, dilató tanto el sentido de la palabra *ensayo*, que sirvió para amparar todo tipo de tratados más o menos técnicos y eruditos, de filosofía, historia, geometría, espiritualidad, economía, etc., que la incorporaron a su título, no como índice para situar la obra en una serie o clase, sino para sugerir al lector una determinada actitud receptora benevolente: no debía exigir ni exhaustividad científica ni resultados concluyentes, aunque sí le fueran ofrecidos. Esta tendencia ha hecho que el referente cognitivo de la clase 'ensayo' tal como lo diseñó Montaigne se difumine tanto que se convierta en un cajón de sastre donde se incluye todo lo que no tiene clasificación en otra parte.

El papel de los agentes de la comunicación en la constitución histórica de la clase 'ensayo' ha sido complementado con las determinaciones que ejerce el contexto en el nacimiento de una nueva clase de textos, lo que nos ha llevado a intentar responder por qué el nuevo tipo de escritura surge precisamente a finales del siglo XVI y por qué España no es su cuna. Respecto a lo primero, creemos que está en relación con el cambio de dirección que sufre el movimiento humanista europeo a lo largo del siglo XVI, que pasa del entusiasmo centrífugo del hombre para transformar la realidad a la tensión centrípeta consigo mismo. En este contexto, Montaigne afirma su propia subjetividad desde la duda y el escepticismo, al margen tanto de los que creen que la clave está en el dominio de la naturaleza como los que se consuelan con las nuevas propuestas religiosas y nacionalistas de la Reforma y la Contrarreforma. El ensayo es precisamente una clase de textos sustentada en la afirmación incondicional de la subjetividad del *yo*, de su capacidad para aportar opiniones personales y argumentadas al debate general. En cuanto al lugar de nacimiento, creemos que, contra lo que algunos críticos españoles han afirmado, las obras de Antonio de Guevara, de Pedro Mexía o de otros escritores de nuestro Siglo de Oro no pueden considerarse verdaderos ensayos. La razón hay que buscarla en el contexto social, cultural e ideológico de nuestro país: tanto la presión inquisitorial, que impedía la independencia intelectual, como el modo en que nuestros pensadores entendían el conocimiento (frente al método de la duda que allende los Pirineos permitió el nacimiento de la ciencia moderna, en España predomina, hasta el siglo XVIII, el método de la confianza en las autoridades), impidieron la afirmación de la individualidad y el desarrollo del escepticismo respecto a la realidad y a los *auctores*, pilares básicos de la escritura ensayística. Por eso nos adherimos a quienes consideran que en España el ensayo es una clase de textos contemporánea, cuyo lento proceso de afianzamiento empieza en el siglo XVIII y sólo adquiere carta de naturaleza a finales del XIX, cuando elimina toda orientación didáctica o catequética.

Estas determinaciones históricas configuran la clase de textos llamada ensayo, que funciona pragmáticamente como tipo de acción comunicativa convencionalizada en el marco de la comunicación escrita institucionalizada por la cultura occidental. Esta clase está constituida por un conjunto de normas internas de diversa índole que actúan como referente cognitivo para la producción y recepción de textos concretos. A continuación vamos a presentar un esquema en el que hemos distribuido los rasgos particulares de la clase ensayo junto a aquellos otros que esta clase también posee por estar orientada bajo las condiciones-marco del género argumentativo. Este esquema debe considerarse como una mera guía de referencia, como una escueta síntesis orientadora de las características fundamentales del ensayo en cuanto clase de textos del género argumentativo. Por tanto, para su correcta comprensión habrá de tenerse en cuenta el trabajo en su totalidad, donde cada una de las 'normas' internas citadas han sido desarrolladas en toda su amplitud y con todas la matizaciones pertinentes.

NIVEL SEMÁNTICO-INVENTIVO

Normas universales del género argumentativo

a) Estructura semántica inicial o *tópico textual* de naturaleza argumentativa, enunciable según la proposición: 'x quiere probar z (y para ello utiliza h, i, j., etc.)'.
b) Referente integrado por elementos semánticos procedentes de la realidad efectiva, pero sometidos a la selección, interpretación y cualificación del autor implícito, componente básico del referente.
c) Articulación de dichos elementos semánticos en esquemas argumentativos según la tópica, que será usada por el autor implícito no sólo para justificar su tesis, sino para transmitir una ideología y una estrategia de persuasión, es decir, una determinada interpretación verosímil de la realidad.
d) Empleo de pruebas retórico-argumentativas (no demostrativas), tanto las derivadas de la razón como las procedentes de los afectos.
e) Pre-organización sintáctica del material semántico según las dos categorías básicas de una superestructura argumentativa: presentación de la tesis o asunto y justificación argumentada, ampliables a cuatro si se incluyen las partes específicamente dedicadas a contactar con el receptor: exordio y epílogo.
f) Absoluta libertad en la selección del tema pero siempre dentro del ámbito humanista, o sea, donde predominan los valores y las opiniones, no las verdades incontrovertibles.

Normas particulares de la clase 'ensayo'

a) Predominan los elementos semánticos procedentes de lo ya sido, o sea, de la cultura y de la historia. Se escribe 'con ocasión de'
b) Inexhaustividad en el tratamiento de los temas: el referente ensayístico nunca abarca la totalidad o agota las posibilidades de un tema, pero sí ofrece una idea completa de la parcela del mismo que el autor quiere considerar dadas las circunsancias personales y concretas de espacio y tiempo desde las que escribe. Por tanto, no se trata de un bosquejo de pensamiento dependiente de un sistema superior de ideas, sino de una obra independiente con autonomía significativa suficiente.
c) Reinterpretación de algunos de los contenidos que la tradición retórica reservaba para cada sección de la superestructura argumentativa:

EXORDIO

1. La pretensión de captar la benevolencia del receptor pasa a un segundo plano, aunque se conservan algunos tópicos relativos al *éthos* del emi-

sor, pero con una nueva función: no se trata tanto de dar una imagen positiva del enunciador cuanto de diseñar un modelo de lectura: a través del discurso negativo del yo, el autor subraya ciertas características propias del ensayo como clase de textos.

2. La captación de la atención se realiza a través de mecanismos afectivos parecidos a los estipulados por la teorización retórica (descripciones, narraciones, diálogos, sentencias, comparaciones...), pero su función es más estética que abiertamente emocional.
   Las tradicionales funciones del exordio, solicitar la benevolencia del receptor y captar su atención han sido relegadas en el ensayo moderno a un segundo plano por tres razones: porque no es necesario animar constantemente a un receptor que ha elegido libremente la lectura del texto; porque no se exige del interlocutor una respuesta inmediata, sino que se le presenta un punto de vista u opinión para que lo confronte, si lo desea, con sus experiencias y opiniones propias; y porque en ocasiones no importa que el discurso parezca espontáneo, carente de un plan explícito desde el exordio.
3. Son abundantes, en cambio, algunos tópicos vinculados a la propia materia, como la presentación del tema, la exposición de los motivos por los que se escribe el ensayo, la declaración de la intención o finalidad perseguida, etc.

NARRACION / EXPOSICION

1. No es una mera narración o exposición objetiva de los puntos de partida de la argumentación, sino que está fundida con el *comentario* personal del autor y sus *valoraciones* del asunto; se anticipan así algunas de las premisas en que se buscará después el acuerdo y la persuasión del receptor. Predominan, por tanto, técnicas argumentativas implícitas como la selección, la interpretación y la cualificación de los datos.
2. En ensayos de orientación *crítica* esta sección está destinada al resumen de la información necesaria (filosófica, histórica, estética, política, etc.) para comprender ulteriormente el asunto que se va a debatir y respecto al cual el ensayista va a esgrimir su punto de vista personal.
3. La narración / exposición es obviada en la macroestructura del ensayo cuando se presupone que el lector conoce los puntos de partida de la argumentación. En algunas de estas ocasiones esta sección cumple la función del exordio.

ARGUMENTACION

1. La materia de la argumentación ensayística tiende a ser *particular* y de carácter *concreto*, como medio para reflexionar sobre lo general y universal. Predominan los esquemas de razonamiento retórico-argumentativos, aunque el ensayista también aporta como prueba sus vivencias

personales y sus valoraciones subjetivas (su experiencia se autoconstituye así como punto de referencia mediador entre lo singular y lo general).
2. Contra lo que opina una parte de la crítica, la argumentación ensayística posee una *conclusión* precisa y concreta, aunque sea difícil localizarla, dada la relación no necesaria que mantiene con las premisas. Lo peculiar de la conclusión ensayística es que no es objetiva, necesaria o definitiva, sino subjetiva y *sugerente*.

EPÍLOGO

1. La recapitulación de los principales puntos de la argumentación de la posición del autor puede aparecer o no en el epílogo del texto ensayístico, en función del grado de sistematización con el que haya sido presentada la materia.
2. La síntesis de la postura del emisor puede ser expresada mediante mecanismos lingüístico-expresivos orientados a los afectos (evocación imaginaria).
3. Es frecuente la mención de los problemas irresueltos, abriendo las posibles vías de reflexión que podrían ser tratadas en otra ocasión
4. La persuasión a través de los afectos o *peroratio* ha perdido en el texto ensayístico vehemencia y vigor respecto a las recomendaciones de los tratados de retórica. Algunos de los tópicos de falsa modestia relacionados con el *éthos* del enunciador que son frecuentes en el exordio para diseñar un modelo de lectura también pueden aparecer en el epílogo.
5. Son frecuentes los mecanismos de amplificación.

Nivel sintáctico-dispositivo

Normas universales del género argumentativo

a) La presencia en la macroestructura textual de una superestructura argumentativa determina el *orden* global de las partes del texto en función de la disposición *convencional* de las categorías que la constituyen, cuya sucesión canónica es: exordio, narración / exposición, argumentación y epílogo. Este orden, que aparece en la macroestructura sintáctica de base, puede ser alterado a veces en la macroestructura sintáctica de transformación.

Normas particulares de la clase ensayo

a) La macroestructura de todo ensayo se organiza según la ordenación canónica de las categorías de la superestructura argumentativa, con escasas alteracio-

nes. Sí es relativamente frecuente que, excepto la *argumentatio*, alguna de las otras secciones superestructurales puedan obviarse en la macroestructura.

b) La forma/estructura de cada texto ensayístico en particular está determinada por el libre fluir del pensamiento del autor, que deja amplio margen para la divagación, la digresión, la redundancia, la ruptura, la fragmentariedad, en definitiva; pero que a su vez, esta espontaneidad está controlada por el trabajo del intelecto que establece una dirección unificadora: la derivada del propósito argumentativo o justificativo, que determina la coherencia semántica interna del discurso.

c) Así, la forma/estructura de un ensayo concreto hay que describirla como una suerte de cañamazo en el que los fragmentos mantienen conexiones diversas: lógicas, retóricas, accidentales o incluso arbitrarias; pero, aunque se admiten las consideraciones marginales e imprevistas, nunca se pierde de vista el hilo central de la argumentación, determinado por el *topic* semántico que rige el desarrollo de la macroestructura ('x quiere probar z').

Nivel verbal-elocutivo

Normas universales del género argumentativo

a) Predomina el modo de presentación lingüística que la tradición retórico gramatical llamara *enarrativo o exegemático*, traducible como *expositivo-argumentativo*, aquel a través del que el sujeto de la enunciación comenta, interpreta, informa, tomando él solo la palabra. Actúa como marco, de manera que los demás modos de presentación (narración, descripción, diálogo, etc.), cuando aparecen, le quedan subordinados

c) Los recursos expresivos tienen en el discurso argumentativo y, por ende, en el discurso ensayístico, tres funciones: estético-emotiva, argumentativo-persuasiva y cognoscitiva, siendo posible en muchos casos que las tres funciones y los efectos que les son anejos sean simultáneas en la misma estructura lingüística.

Normas particulares de la clase ensayo

a) Predominio del modo de presentación lingüística expositivo-argumentativo.

b) El registro o modo expresivo básico en función de las exigencias internas del *decoro* propio de la clase 'ensayo' es el llamado estilo bajo, humilde o familiar: libre de ritmo, antepone la claridad y la precisión al ornato excesivo, sin perder por ello la elegancia y el refinamiento artístico; así mismo posee rasgos del lenguaje conversacional que le confieren agilidad y fluidez. Estas características están deteminadas cotextualmente por el empleo de la lengua natural,

lo que conlleva, de una parte, ausencia de tecnicismos y de sintaxis formal y, de otra, libertad para el empleo de toda la potencialidad expresiva aneja al lenguaje común, adaptable a los diversos contextos existenciales. Igualmente, la llaneza y naturalidad está determinada contextualmente por la atención debida al receptor, que es culto pero no especializado, y por la finalidad persuasiva.

c) A su vez, el esfuerzo en pro de un registro que permita la comprensión rápida e inteligente de los asuntos va unido a la intención singular de cada escritor por cuajar un estilo personal que dé al ensayo, en los casos más acertados, una dimensión artística. La expresividad del texto ensayístico no es un mero recurso de embellecimiento verbal para transmitir con más eficacia un contenido lógica y gramaticalmente neutro, sino que es el resultado de un complejo proceso por el que el escritor conoce el mundo y le da una respuesta desde la personalidad de su estilo: en el acto de escritura, los medios expresivos participan activamente en el proceso intelectual, de manera que las ideas sólo quedan forjadas cuando son expresadas en unos términos concretos; así, el lenguaje figurado, el procedente del *ingenium*, no es algo extrínseco al pensamiento, sino un elemento del mismo.

Ámbito de los participantes en la comunicación

Normas universales del género argumentativo

a) Situación autorial *monológica*, pero *personalizada*, es decir, el sujeto de la enunciación y su interlocutor siempre están presentes en el texto de dos maneras: 1) bien explícitamente, es decir materializados gramaticalmente mediante la presencia de los pronombres personales /yo/ y /tú/ en el enunciado; 2) bien implícitamente a través de la modalidad enunciativa de la subjetividad a la que está adscrito el modo de presentación lingüística predominante en la argumentación (expositivo-argumentativo); esta modalidad es el *discurso*, donde un *yo* se enuncia en un *aquí* y un *ahora* en los que habla y enuncia un *tú* al que pretende influir de alguna manera. Se forma así una correlación de subjetividad.

b) El sujeto inmanente del enunciado textual está subordinado al autor real y éste está comprometido con aquél, de manera que sus frases son reales auténticas desde un punto de vista lingüístico, es decir, referidas a una situación o contexto de enunciación también real, por tanto, pueden ser enjuiciadas tanto en su verdad o falsedad como en su sinceridad o mendacidad.

c) Tono textual *apelativo-persuasivo*.

d) La argumentación racional se complementa con *pruebas afectivas relacionadas con el talante* del enunciador (*phrónesis, areté* y *eunoia*), con el fin de asentar su credibilidad, y con *pruebas afectivas basadas en las pasiones*

del auditorio, a través de las que se pretende mover al receptor en una determinada dirección.

Normas particulares de la clase ensayo

Plano del sujeto de la enunciación

a) Alto grado de personalismo o subjetividad, en distintos sentidos:

1. Perspectiva exclusiva del punto de vista particular del *yo* en la percepción de la realidad. Situación enunciativa caracterizada por el sincretismo en un solo actante de la función de enunciador o agente que emite los signos lingüísticos, la función de observador o focalizador y la función ideológica del autor implícito.
2. Inclusión de contenidos emotivos procedentes de la experiencia personal e íntima del autor. No obstante, la confesión o autodescripción no es un rasgo generalizable a todos los ensayos.
3. Rechazo de toda erudición o especialización en el tratamiento de los temas, que son enfocados desde la condición de un hombre común; como consecuencia, si por un lado sus aserciones pueden resultar frágiles objetivamente, por otro el ensayista puede hablar y dudar de todo. El ensayista asume que, dada la complejidad de lo real y la contingencia del pensamiento personal, su opinión individual (cuajada en función de un aquí y un ahora anejos a su propia situación existencial) no es la única ni la definitiva, pero puede ser orientadora.
4. Voluntad de estilo personal: la argumentación se realiza no sólo mediante razonamientos, sino también a través de la fantasía (analogías, comparaciones, metáforas...) y de la elección y uso singular de los registros de la lengua común.
5. La instrospección del yo y el análisis que éste hace de la realidad constituye a la vez un método 'objetivo' de conocimiento: la experiencia individual puede tener valor genérico porque «cada hombre encierra la forma entera de la condición humana».

b) El sujeto de la enunciación ensayística cumple diversas funciones desde su posición de observación *exterior no neutral*: función metadiscursiva, función hermenéutica, función de comunicación, función testimonial y función ideológica.

c) Indicios lingüísticos que marcan subjetivamente el discurso:

- localización personal (presencia en el enunciado del deíctico /yo/ y las correspondientes formas verbales y determinantes de la primera persona del singular);

- localización espacio-temporal (adverbios de lugar y tiempo y predominio de las formas verbales correspondientes a la enunciación *discursiva* o *experiencial* –presente, pretérito perfecto y futuro–, con variable presencia de las formas verbales de la enunciación narrativa);
- modalización de la enunciación a través de indicadores de la actitud del enunciador hacia lo que dice.

d) La argumentación ensayística debe gran parte de su eficacia y credibilidad a los mecanismos de personalización orientados a enriquecer y matizar el *éthos* de enunciador con el fin de alcanzar la *persuasión* del receptor.

Plano del destinatario

a) El ensayo va dirigido a un lector no especializado, de cultura media, curioso, sensible y abierto, que lea 'problematizando' la realidad.
b) Estimación de la valía intelectual del receptor, al que se reconoce idéntica libertad de pensamiento e idéntica subjetividad para opinar y con el que se pretende, por tanto, establecer un diálogo o confrontación de puntos de vista.
c) El ensayista antepone la coherencia argumentativa de su propio pensamiento a la pretensión de influir en el receptor, de ahí que no adapte las premisas de sus razonamientos al sistema de creencias de su potencial auditorio, sino que sea polémico, crítico, independiente.
d) Presencia textual del interlocutor, con el fin de estimular en él la búsqueda, la curiosidad y la capacidad crítica:

- Lector implícito o Lector Modelo, prefigurado en el sistema de valores contenido en las premisas elegidas como punto de partida de la argumentación. Dada la pluralidad ideológica de las sociedades democráticas en que se gesta el ensayo, no es el escritor quien elige a su lector acomodándose a él, sino que es el público quien lo elige a él en razón de los lugares que utiliza.
- Destinatario interno de la enunciación: puede estar *representado* por el deíctico /tú/ y todas las formas verbales y determinantes de la segunda persona; con él se establece un diálogo mediante diversas formas de apelación directa, que en ocasiones pretenden simular los mecanismos de la discusión real. Pero puede estár *no representado* y entonces aparece de forma implícita a través ciertos mecanismos lingüísticos, como el empleo del pronombre /nosotros/ y las formasverbales y determinantes correspondientes a la primera persona del plural; la presencia de pronombres indefinidos, etc.

e) Los mecanismos argumentativos basados en las pasiones del auditorio (*páthe*) se emplean en el ensayo con menos abundancia y vehemencia que en otros tipos de textos argumentativos.

Ámbito de la finalidad y de la función

Normas universales del género argumentativo

a) La finalidad de la argumentación es alcanzar la *persuasión* del receptor y por ende su respuesta o efecto perlocutivo, ya sea en forma de acción concreta, ya sea a través de la modificación de su conducta o de su sistema de ideas o creencias. Por ello, todo texto argumentativo constituye un macroacto de habla perlocutivo.

Normas particulares de la clase ensayo

a) En el macroacto de habla perlocutivo que supone el texto ensayístico predomina la intención justificativa sobre la docente:

- el ensayista no trata tanto de lograr el asentimiento del receptor cuanto de establecer la justeza de un pensamiento, de una conclusión personal, parcial y subjetiva, posible entre otras.
- No pretende persuadir al receptor de la verdad de unos contenidos para promover una acción, sino persuadirlo de lo bien fundado de la argumentación y de la necesidad de pensar acerca de ellos, con el fin de inspirarlo y motivarlo para que pueda reflexionar por su cuenta.

b) El ensayo se caracteriza, en consecuencia, por su *apertura*.

c) El ensayo tiene una función social concreta: no sirve para divulgar en lenguaje corriente doctrinas y teorías dominadas sólo por los especialistas, sino para replantear críticamente los fundamentos de la realidad en todas sus dimensiones, desde los aspectos más nimios a los más trascendentales. El ensayista asume la imposibilidad de encontrar la respuesta verdadera a determinadas cuestiones de la vida o de la cultura, pero ofrece una opinión orientadora que ilumine a sus coetáneos, colaborando así a la posible solución de los problemas.

V

BIBLIOGRAFÍA CITADA

V.1. Estudios y monografías

Abad Nebot, F.: «Interpretación del ensayo español contemporáneo», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, II, 1978, pp. 297-310.

— «Discusión de ideas en pragmática de la comunicación literaria», en *Investigaciones Semióticas III*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990, t. I., pp. 61-69.

Abellán, J. L.: *Historia crítica del pensamiento español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

Adorno, T. W.: «El ensayo como forma», en *Notas de Literatura*, Barcelona, Taurus, 1962, pp. 11-36.

Aguiar e Silva, V. M.: *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986 (7.ª reimp.)

— *Competencia Lingüística y competencia literaria*, Madrid, Gredos, 1980.

Albaladejo Mayordomo, T.: «Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico textual», en *Lingua e Stile*, 18, 1, (1983), pp. 3-46.

— «Estructura de sentido, representación textual semántico-intensional y tópico textual», en *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*, XLIII, 1-2, (1984), pp. 269-271.

— *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1986.

— «Semántica y sintaxis del texto retórico: *inventio, dispositio* y *partes orationis*», en *Estudios de Lingüística*, 5 (1988-89), pp. 9-15.

— *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989.

— «Estructuras retóricas y estructuras semióticas. (Retórica y hecho literario)», en *Investigaciones Semióticas III*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990, t. I, pp. 89-96.

— *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1992.

— «Algunos aspectos pragmáticos del sistema retórico», en VV. AA., 1993, pp. 47-61.

— y A. García Berrio, A.: «Estructura composicional. Macroestructuras», en *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante*, 1 (1983), pp. 127-180.

— y A. García Berrio: «La lingüística del texto», en F. Abad y A. García Berrio (coords.), *Introducción a la lingüística*, Madrid, Alhambra, 1983, pp. 217-260.

Copyright

ALCINA ROVIRA, J. F.: «Digresión y coherencia. *Libro de Buen Amor* (1266-1380), en *Acta Poética*, 4-5 (1982-83), pp. 111-125.

ALONSO y C. BOUSOÑO: *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1970 (4.ª ed., 1.ª reimp.).

ALONSO PEDRAZ, M.: «Segunda forma: el ensayismo», en *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*, Madrid, Aguilar, 1960.

ALVAR, M.: «Historia de la palabra *ensayo*», en M. ALVAR *et al*, 1977, pp. 13-43.

— *et al*., *Ensayo*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1977.

ÁLVAREZ, M.: *Tipos de escrito II: exposición y argumentación*, Madrid, Arco/Libros, 1994.

AMARILLA, L. N. G. de: *El ensayo literario contemporáneo*, Buenos Aires, Universidad Nacional de la Plata, 1951.

ANDERSON IMBERT, E.: «Defensa del ensayo», en *Los domingos del profesor*, Buenos Aires, 1972, pp. 51-53.

ANSCOMBRE, J. A. y O. DUCROT: «L'argumentation dans la langue», en *Langages*, 42 (1976), pp. 5-27.

— «Interrogation et argumentation» en *Langage Française*, 42 (1981), pp. 5-21.

— *L'argumentation dans la langue*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1983 [Hay una edición en español en Madrid, Gredos, 1995].

APOSTEL, L.: *La théorie de l'argumentation*, Louvain, Nauwelaerts, 1963.

— «Réflexions sur la théorie de l'action dialectique: implication et signification», en *Communication et Cognition*, 14, 4 (1981), pp. 285-342.

ARCURI, L. y R. JOB: «Comunicazione persuasiva e modificazione degli atteggiamenti», en G. MOSCONI *et al*, 1981, pp. 189-227.

ARENAS CRUZ, M. E.: «La teoría de los géneros y la historia literaria», en *La historia de la Literatura y la Crítica*, Salamanca, Colegio de España (en prensa).

— «Dimensiones de la ficción en la prosa argumentativa», en J. M.ª POZUELO YVANCOS y Fco. VICENTE GÓMEZ (eds.), *Mundos de Ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Investigaciones Semióticas, VI)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996, pp. 247-253..

— «La literatura argumentativa: un género olvidado», en *Actas del III Encuentro sobre Retórica, Texto y Comunicación*, celebrado en la Universidad de Cádiz los días 13 al 15 de Diciembre de 1995 (En prensa).

ARGULLOL, R.: *El héroe y el único*, Madrid, Destino Libro, 1990.

ARISTÓTELES, *Poética*, ed. trilingüe de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1988 (1.ª reimp.).

— *Τοπικων Α' / Topiques*, ed. bilingüe de Jacques Brunschwig, París, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1967.

— *Retórica*, ed. de Q. Racionero, Madrid, Gredos, 1990.

ARRIGONI DE ALLAMAND, L. M.: «Jovellanos y la configuración del ensayo español», en *Revista de Literaturas Modernas*, 15, (1982), pp. 151-160.

ARTAZA, E.: *El «ars narrandi» en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1988.

ASENSI, M.: *Literatura y Filosofía*, Madrid, Síntesis, 1995.

AUERBACH, E.: *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988 (4.ª reimp.).
— *Lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1969.
AULLÓN DE HARO, P.: *Los géneros ensayísticos en los siglos XIX y XX*, Madrid, Playor, 1984.
— *Los géneros ensayísticos en el siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1987.
— *Los géneros ensayísticos en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1987.
— *Los géneros ensayísticos en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1987.
— *Teoría del ensayo, como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*, Madrid, Verbum, 1992.
— (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 1984.
AUSTIN, J. L.: *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona, Paidós Studio, 1982.
BAJTIN, M. M.: *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988 (1.ª reimp.).
— «Los géneros del discurso», en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1989 (3.ª reimpr.), pp. 248-293.
BAL, M.: *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1985.
BARRENECHEA, «Los actos de lenguaje en la teoría y la crítica literaria», en *Lexis*, V. 2 (1981), pp. 35-50
BARTH, E. M. y J. L. MARTENS, (eds.): *Argumentation. Approaches to Theory Formation, containing the contributions to the Gröningen Conference on the Theory of Argumentation*, October, 1978, Amsterdam, John Benjamins,1982.
BARTHES, R.: *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973
— «*Écrivains* y *Écrivants*», en *Ensayos Críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983, pp. 177-185.
— *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982, (Serie Comunicaciones, n.º 16).
— *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1987[4].
BATAILLON, M.: *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, F. C. E., 1966[2].
— *Erasmo y el Erasmismo*, Barcelona, Crítica, 1983.
BAUTIER, R.: «Recherches expérimentales américaines sur la «communication persuasive»», en VV. AA., 1981, pp. 203-218.
BEARDSLEY, M. C. y J. HOSPERS: *Estética. Historia y fundamentos*, Madrid, Cátedra, 1984[6].
BAUDOUR, M.: «Autobiographie et Autoportrait», en *Poétique*, 32 (1977), pp. 442-458.
BEAULIEU, B.: «Utilité des Lettres, selon Erasme», en *Études Littéraires*, 4 (1971), pp. 163-174.
BELLE-ISLE LÉTOURNEAU, F.: «L'essai littéraire: un inconnu à plusieurs visages...», en *Études Littéraires*, 5 (1972), pp. 47-57.
BENET, J.: *La inspiración y el estilo*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
BENVENISTE, E.: *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 1966.

Copyrighted material

— «L'appareil formel de l'énonciation», en *Langages*, 17 (1970), pp. 12-18.
BENSMAIA, R.: «Du fragment au detail», en *Poétique*, 47 (1981), pp. 355-370.
— *The Barthes Effect. The Essays as Reflective Text*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.
BINKLEY, H. B.: «Essais and Letter-writing», en *P. M. L. A.*, XXXVI (1926), pp. 342-361.
BIOY CASARES, A.: «Estudio preliminar» a *Ensayistas ingleses*, Barcelona, Editorial Éxito, 1960, pp. IX-XXXII.
BIRD, O.: «The tradition of the logical topics: Aristotle to Ockham», en *Journal of the History of Ideas*, XXIII (1962), pp. 307-323.
BLECUA, A: «La littérature apophtegmatique en Espagne», en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, París, Vrin, 1979, pp. 119-132.
BLEIBERG, G. y J. MARÍAS (dirs.): *Diccionario de Literatura española*, Madrid, Revista de Occidente, 1972⁴.
BLEZNICK, D. W.: *El ensayo español del siglo XVI al XX*, México, Ediciones de Andrea, 1964.
BLINKENBERG, A.: «Quel sens Montaigne a-t-il voulu donner au mot 'essais' dans le titre de son oeuvre?», en *Mélanges de Linguistique et Littérature Romanes Offerts à Mario Roques*, París, 1950, vol. I, pp. 3-14.
BLUHER, K. L.: *Séneca en España*, Madrid, Gredos, 1983.
BOBES NAVES, C.: *La Semiología*, Madrid, Síntesis, 1989.
— *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos, 1992.
BONENFANT, J.: «La pensé inachevé de l'essai», en *Études Littéraires*, 5 (1972), pp. 15-21.
BONNET, H.: «Dichotomy of Artistic genres», en S. P. STRELKA (ed.), 1978, pp. 3-16.
BOOTH, C. W.: *Retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974.
BREMOND, C.: *Logique du récit*, París, Seuil, 1973.
BREUER, D. y H. SCHANZE: (eds.), *Topik*, Munich, Fink, 1981.
BROUILLETTE, C.: «L'essai: une frivolité littéraire?», en *Études Littéraires*, 5 (1972), pp. 37-46.
BRUSS, E. E.: «L'autobiographie considerée comme acte littéraire», en *Poétique*,17 (1974), pp. 14-26.
BUENO MARTÍNEZ, G.: «Sobre el concepto de ensayo», en *El padre Feijóo y su siglo*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1966, pp. 89-112.
BURKE, P.: *Montaigne*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
BUSTOS GUADAÑO, «La metáfora y la filosofía contemporánea del lenguaje», en *Filosofía y Literatura. Historia de una relación e interna reflexión crítica*, en *Anthropos*, 129 (febrero, 1992), pp. 37-42.
CABO ASEGUINOLAZA, F.: *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1992.
CALBOLI MONTEFUSCO, L.: «Cicerone *De oratore*: la doppia funzione dell'ethos dell'oratore», en *Rhetorica*, X, 3 (1992) pp. 245-259.
CAMPILLO, A.: «El autor, la ficción, la verdad», en *Daimon*, 5 (1992), pp. 25-45.
CAPRETTINI, G. P. y R. EUGENI: (eds.) *Il linguaggio degli inizi: Letteratura, Cinema, Folklore*, Turín, Il Segnalibro, 1988.

CARBALLO PICAZO, A.: «El ensayo como género literario. Notas para su estudio en España», en *Revista de Literatura*, V, 9-10 (1954),pp. 93-156.

CASTRO, A.: «Ilusionismo erasmista», en *Aspectos del vivir hispánico*, Madrid, Alianza Editorial, 1987 (reimp.), pp. 105-142.

CASTRO, A.: «Introducción» a P. MEXIA, *Silva de varia lección*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 7-140.

CAVAILLÉS, R.: «L'émergence du sens dans les jeux de langage et dans le dialogue. Platón: L'échec du dialogue», en *Le Dialogue. IIe Colloque d'Albi. Langage et Signification*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1991.

CERDA MASÓ, R.: (coord.). *Diccionario de Lingüística*, Madrid, Anaya, 1986.

CEREZO GALÁN, P.: «El ensayo en la crisis de la modernidad», en VV. AA., 1991,pp. 35-59.

CICERÓN, M. T.: *Partitiones Oratoriae / Divisions de l'art oratoire. Topica / Topiques*, texte établi et traduit par H. Bornecque, París, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1960[12].

— *Orator / L'Orateur. De optimo genere oratorum / Du meilleur genre d'orateurs*, texte établi et traduit par A. Yon, París, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1964.

— *De Oratore / De l'Orateur*, texte établi et traduit par E. Courbaud, París, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1967[6].

— *De Inventione / De l'invention*, texte établi et traduit par H. Bornecque, París, Garnier, 1932.

CLEMENTE, J. E.: *El Ensayo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

COBLEY, E.: «Mikhail Bakhtin's Place in Genre Theory», en *Genre*, 21 (1988), pp. 321-338.

COLIE, R.: *The Resources of Kind. Genre Theory in the Renaissance*, Berkeley, Berkeley University Press, 1973.

COMBE, D.: *Les genres littéraires*, París, Hachette, 1992.

CONCEJO, P.: «La actitud ensayística de Antonio de Guevara», en *Los Ensayistas*, vol. II, 3 (1977), pp. 5-10.

— *Antonio de Guevara. Un ensayista del siglo XVI*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1985.

CORBETT, P. J. E.: «The Topoi Revisited», en J. D. MOOS (ed.), *Rhetoric and Praxis: The Contribution of Classical Rhetoric to Practical Reasoning*, Washington, Catholic University Press, 1986, pp. 43-47.

CORTI, M.: «Generi letterari e codificazioni», en *Principi della comunicazione letteraria. Introduzione alla semiotica della letteratura*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 151-181.

COTS, M.: «Los enciclopedistas y el género ensayístico», en *1616*, VI-VII (1988), pp. 181-187.

COY, J. L.: «La introducción a las *Generaciones y semblanzas* como ensayo historiográfico», en *Los Ensayistas*, I, 2, (1976), pp. 7-11.

CRANE, R. S.: *The Language of Criticim and the Structure of Poetry*, Toronto, University of Toronto Press, 1953.

CROLL, M. W.: «Attic prose in the Seventeenth Century», en *Studies in Philology*, XVIII, 2 (April, 1921), pp. 79-128.

— «Attic Prose: Lipsius, Montaigne, Bacon», en *Schelling Anniversary Papers*, Nueva York, 1923, pp. 117-150.
— «Muret and the history of 'Attic» Prose», en *P. M. L. A.*, 39, 1924, pp. 254-309.
CROS, E.: «*Je est toujours un autre*», en *L'autobiographie dans le monde hispanique. Actes du I colloque International de la Baume-Les-Aix*, Aix-en-Provence, Universitè de Provence, 1980, pp. 61-67.
CURTIUS, E. R.: *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1989 (5.ª reimp.).
CHAMIZO DOMÍNGUEZ, J. P.: *La doctrina de la verdad en Montaigne*, Málaga, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1984.
CHAMPIGNY, R.: *Pour une esthétique de l'essai*, París, Lettres Modernes, 1967.
CHATMAN, S.: «Rhetoric and Semiotics», en S. CHATMAN, U. ECO y J. M. KLINKENBERG (eds.), *A Semiotic Landscape / Panorama Semiotique*, La Haya, Mouton, 1979, pp. 103-112.
CHICO RICO, F.: *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1987.
— «Fundamentos metateóricos de la ciencia empírica de la literatura», en *Estudios de Lingüística* (Universidad de Alicante), 4 (1987), pp. 45-61.
— «Elocutio e componente linguistico testuale di lessico», en *Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata*, 17, 1988, pp. 77-92.
— «La *intellectio*. Notas sobre una sexta operación retórica», en *Castilla. Estudios de Literatura*, 14 (1988), pp. 47-55.
DANTO, A.: *Historia y narración*, Barcelona, Paidós, 1989.
DEMETRIO: *Sobre el estilo*, Madrid, Gredos, 1979.
DENNIS, N.: ««Dueño en su laberinto»: el ensayista José Bergamín (de la Irreal Anti-Academia)», en *Camp de l'Arpa*, 23-24 (1975), pp. 13-19.
DÍAZ PLAJA, G.: «Los límites del ensayo», en *Estafeta literaria*, 582 (15 de febrero, 1976), p. 2369.
— *Modernismo frente a 98*, Madrid, Espasa Calpe, 1951.
DIJK, T. A. van: *Some Aspects of Text Grammars*, La Haya, Mouton, 1972.
— «Foundations for typologies of texts», en *Semiotica*, 6 (1972), pp. 297-323.
— *Per una poetica generativa*, Bolonia, Il Mulino, 1976.
— *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1989 (1.ª reimp.).
— *Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la Lingüística del texto y a los estudios del discurso*, México, Siglo XXI, 1991[7] (ed. aument.).
— «La pragmática de la comunicación literaria», en J. A. MAYORAL (ed.), 1987, pp. 171-194.
— (ed.), *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam, North-Holland, 1976.
DIMTER, M.: «On Text classification», en T. A. van DIJK (ed.), *Discourse and Literature. New approaches to the analysis of Literary Genres*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 1985, pp. 215-230.

Copyrighted material

DIONISIO DE HALICARNASO: *Tres ensayos de crítica literaria*, ed. de V. Bécares Botas, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

DISPAUX, G.: *La logique et le quotidien. Une analyse dialogique des mécanismes d'argumentation*, París, Minuit, 1984

D'ORS, E.: «Pensar por ensayos», en *Clavileño*, 19, 1953, pp. 1-6.

DUBOIS, J.: «Enoncé et énonciation», en *Langages*, 13 (1969), pp. 100-110.

DUCROT, O.: *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós, 1986.

— *Les échelles argumentatives*, París, Minuit, 1980.

— «Análisis de textos y lingüística de la enunciación», en O. DUCROT *et al.*, *Las palabras del discurso*, Barcelona, Paidós, 1980.

EARLE, P. G.: «El ensayo hispanoamericano como experiencia literaria», en K. LEVY y K. ELLIS (eds.), *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*, Toronto, Universidad de Toronto, 1970, pp. 23-32.

— «El ensayo hispanoamericano: del Modernismo a la Modernidad», en *Revista Iberoamericana*, 118-119 (1982), pp. 47-57.

— y R. G. MEAD, jr.: «El ensayo como género literario», en *Historia del ensayo hispanoamericano*, México, De Andrea, 1973.

ECO, U.: *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1992.

— *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1987[2].

— *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1985[3].

ENRÍQUEZ, J. A.: «El género epistolar en la literatura latina», en *Los géneros literarios. Actes del VIII Simposi d'Etudes Clasics*, Bellaterra, Servei de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1985, pp. 259-268.

ESCANDELL VIDAL, M. V.: «Interrogaciones polifónicas», en *Investigaciones Semióticas III*, t. I, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990, pp. 367-375.

— *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Anthropos, 1993.

ESCARPIT, R.: «La définition du terme *littérature*», en R. ESCARPIT (ed.), *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, París, Flammarion, 1970, pp. 259-272.

ESCARTÍN, M.: «El ensayo como método de conocimiento en Montaigne y Azorín», en *1616*, VI-VII (1988), pp. 189-194.

ESCOBAR, J.: «El ensayo en las Revistas Españolas del siglo XVIII: espíritu crítico y caracterización de autor», en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 483-490.

FARAL, E.: *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siécles. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Ginebra-París, Slatkine, 1982 (reimp.).

FERRATER MORA, J.: *Ortega y Gasset. Etapas de una filosofía*. Barcelona, Seix Barral, 1973.

FONTÁN, A.: *Los tópicos y la opinión*, Madrid, Ateneo, 1956.

FORSTER, E. M.: *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1985.

FOSTER, D. W.: *Para una lectura semiótica del ensayo latinoamericano: Textos representativos*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1983.

FORTENBAUGH, W. W.: «*Benevolentiam conciliare* and *animos permovere*: some Remarks on Cicero's *De oratore*, 2. 178-216», en *Rhetorica*, VI (1988), pp. 259-273.
— «Aristotle on Persuasion through Character», en *Rhetorica*, X, 3 (1992), pp. 207-244.
FOWLER, A.: «The Life and Death of literary forms», en *New Literary History*, (1971), pp. 199-216
— *Kinds of Literature. An introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Oxford University Press, 1982.
FRIEDRICH, H.: *Montaigne*, trad. de R. Rovini, París, Gallimard, 1968.
FRYE, N.: *Anatomía de la Crítica*, Caracas, Monte Avila, 1991².
FUMAROLI, M.: «Genèse de l'épistolographie classique: rhétorique humaniste de la lettre, de Pétrarque à Juste Lipse», en *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 78 (1978), pp. 886-905.
— *L'âge de l'Éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Librairie Droz, 1980.
GABILONDO, A.: «Pensar hoy: el presente borrado por la actualidad», en *Revista de occidente*, 116 (1991), pp. 128-143.
GALAY, J. L.: «Problèmes de l'oeuvre fragmentale: Valéry», en *Poétique*, 31 (1977), pp. 337-367.
GARCÍA BERRIO, A.: *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta, 1973.
— *Formación de la teoría literaria moderna I. La tópica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977.
— «Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el *carpe diem*», en *Dispositio*, 8, 1 (1978), pp. 19-75.
— «Poética e ideología del discurso clásico», en *Revista de Literatura*, XLI, 81 (enero-junio, 1979), pp. 5-40.
— «Lingüística, literariedad, poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)», en *1616. Anuario de la sociedad Española de literatura general y comparada*, II (1979), pp. 125-170.
— «A text-typology of the classical sonnets», en *Poetics*, 8 (1979), pp. 435-458.
— «Lingüística del texto y tipología lírica (La tradición textual como contexto)», en A. GARCÍA BERRIO y S. J. PETOFI, 1979, pp. 309-366.
— «Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: tipología del macrocomponente sintáctico», en *Revista de Filología Española*, LX (1978-1980), pp. 23-157.
— «Situación de la teoría textual. La teoría de S. J. Petöfi en el marco de la lingüística del texto», en A. GARCÍA BERRIO y S. J. PETÖFI, 1979, pp. 53-98.
— *Formación de la teoría literaria moderna. II. Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980.
— «La Poética lingüística y el análisis literario de textos», en *Tránsito. Revista de Poesía*, h-i (1981), pp. 11-16.
— «Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español de los siglos XVI y XVII y las reglas de género», en *Zeitschrift für romanische Philologie*, 97, 1/2 (1981), pp. 146-171.

Copyrighted material

— «El «patrón» renacentista de Horacio y los tópicos teórico-literarios del siglo de oro español», en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas* I, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 573-588.
— «Definición macroestructural de la lírica amorosa de Quevedo. (Un estudio de *forma interior* en los sonetos)», en *II Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, 1982, pp. 261-293.
— «La Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica general), en *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante*, 2 (1984), pp. 7-59.
— «Testo, classe testuale, genere», en *Diacronia, Sincronia e Cultura. Saggi Linguistici in onori di L. Heilmann*, Brescia, La Scuola, 1984, pp. 267-280.
— «Qué es lo que la poesía es», en *Lingüística Española actual (Homenaje a Julio Fernández Sevilla)*, IX, 2, (1987), pp. 177-188.
— «Retórica general literaria o Poética general», en *Investigaciones Semióticas III*, Madrid, UNED, 1990, I, pp. 11-21.
— *Introducción a la Poética clasicista (Comentario a las «Tablas Poéticas» de Cascales)*, Madrid, Taurus, 1988.
— *Teoría de la literatura. (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1989 [Hay una edición revisada y ampliada que ha sido publicada en 1994].
— «Problemática general de la teoría de los géneros», en A. García Berrio y J. Huerta Calvo, 1992, pp. 11-83.
— y S. J. Petofi, *Lingüística del Texto y Crítica literaria*, Madrid, Comunicación, 1979.
— y M. T. Hernández, *La Poética: Tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988.
— y J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: Sistema e historia (Una introducción)*, Madrid, Cátedra, 1992.
García de la Torre, M.: *La prosa didáctica de los siglos de oro*, Madrid, Playor, 1983.
García Galiano, A.: *Teoría de la imitación en el Renacimiento*, Madrid, Universidad Complutense, 1988.
García Gual, C.: «Ensayando el *ensayo*: Plutarco como precursor», en *Revista de Occidente*, 116 (1991), pp. 25-42.
Garrido Gallardo, M. A.: «Sobre una semiótica literaria actual: la teoría del lenguaje literario», en *Estudios de Semiótica literaria*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982, pp. 68-89
— (ed.) *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988.
Genette, G.: *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus,1989.
— «Fronteras del relato», en VV. AA, 1990², pp. 196-210.
— *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
— «Géneros, «tipos», modos», en M. A. Garrido Gallardo (ed.), 1988, pp. 183-233.
— *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983.
— *Seuils*, París, Éditions du Seuil, 1987.
— *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993.
Gianformaggio, L.: «La nuova retorica di Perelman», en Mosconi *et al.*, 1981, pp. 110-180.

GIES, D. T. y R. P. SEBOLD, «Introducción» al primer suplemento del t. IV de la *Historia y crítica de la literatura española*, dirigida por F. RICO, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 7-27.

GILI GAYA, S.: *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Bibliograf S. A., 1985[15] (reimp.).

GIMÉNEZ CABALLERO, E.: «Cuatro posturas ante el ensayo», en *Estafeta literaria*, 15 (1944), p. 21.

GIORDANO, A.: *Modos del ensayo. Jorge Luis Borges-Oscar Masotta*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo Editora, 1991.

GIORGI, G.: «La questione dell' *ordo artificialis* dell' epos omerico alla fine del Seicento francese», en *Il confronto letterario. Quaderni del Dipartimento di lingue e letterature straniere moderne dell'Università di Pavia*, I, 1 (maggio, 1984) pp. 164-173.

GÓMEZ, J.: *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988.

— «Los límites del diálogo didáctico», en *Insula*, 542 (1992), pp. 10-11.

GÓMEZ DE BAQUERO, E.: «El ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos», en *El Renacimiento de la novela en el siglo XIX*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1924.

GÓMEZ MARTÍNEZ, J. L.: «Los supuestos modelos de las *Empresas* de Saavedra Farjardo y su carácter ensayístico», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVIII (1979), pp. 374-384.

— *Teoría del ensayo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981.

GÓMEZ MORIANA, A.: «Narration and Argumentation in autobiographical discourse», en N. SPADACCINI y J. TALENS, *Autobiography in early modern Spain*, Minneapolis, The Prisma Institute, 1988, pp. 41-58.

GONZÁLEZ BEDOYA, J.: *Tratado histórico de retórica filosófica*, Madrid, Nájera, 1990, 2 t.

GRASSI, E.: *La filosofía del humanismo. Preeminencia de la palabra*, Barcelona, Anthropos, 1993.

GREIMAS, J. A. : *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1973.

— y J. COURTÉS: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, vers. esp. de E. Ballón Aguirre y H. Campodónico Carrión, Madrid, Gredos, 1990 (reimp.), 2 t.

GRIZE, J. B.: «Raisoner en parlant», en M. MEYER (ed.), 1986, pp. 45-55.

— *De la logique a l'argumentation*, Genève-París, Droz, 1982.

GROUPE μ: *Rhétorique Générale*, París, Larousse, 1970.

GRUBE, G. M. A.: *The Greeks and Roman Critics*, Londres, Methuen, 1968.

GUILLÉN, C.: «De la forma a la estructura: fusiones y confusiones», en *Teorías de la historia literaria*, 1989, pp. 139-176.

— «Los géneros: genología», en *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 141-181.

— «Luis Sánchez Ginés de Pasamonte y del descubrimiento del género picaresco», en *El primer siglo de oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 197-211.

— *Teorías de la historia literaria (Ensayos de teoría)*, Madrid, Espasa Calpe, 1989.

GULLÓN, R.: «España, 1962. El ensayo como género literario», en *Asomante*, 18, 2 (1962), pp. 58-67.

— «Anacronismo y ensayo literario: en torno a un texto del siglo XIX», en *Los Ensayistas*, n.º 14-15 (1983), pp. 105-111.

HALM, C.: (ed.), *Rhetores Latini Minores*, Frankfurt, Minerva, 1964.

HAMBURGUER, K.: *Logique des genres littéraires*, París, Seuil, 1986.

HAMMON, PH.: «Clausuls», en *Poétique*, 24 (1975), pp. 495-526.

HERNADI, P.: *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Bosch Editor, 1978

HERRESTEIN SMITH, B.: *Poetic closure. A study of how poems end*, Chicago- Londres, University of Chicago Press, 1968.

HORACIO, Q.: *Epístola a los Pisones*, ed. bilingüe de A. González. Madrid, Taurus, 1988 (reimp.).

HOKHEIMER, M.: «Montaigne y la función del escepticismo», en *Historia, metafísica y escepticismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, pp. 137-201.

HUERTA CALVO, J.: «Ensayo de una tipología actual de los géneros literarios», en A. GARCÍA BERRIO y J. HUERTA CALVO, 1992, pp. 141-232.

HUME, D.: «Sobre el género ensayístico», en *Sobre el suicidio y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 23-30.

HUNTER, L.: (ed.), *Toward a definition of Topos. Approaches to Analogical Reasoning*, London MacMillan, 1991.

IMBRIE, A. E.: «Defining nonfiction genres», en B. K. LEWALSKI (ed.), *Renaissance genres. Essays on Theory, History and Interpretation*, Harvard, Harvard University Press, 1986, pp. 45-69

ISER, W.: *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.

— «La estructura apelativa de los textos. La indeterminación como condición de efectividad de la prosa literaria», en R. WARNING (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 133-148.

JAKOBSON, R.: «Lingüística y Poética», en *Ensayos de Lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1981², pp. 347-395.

JARAUTA, F.: «Para una filosofía del ensayo», en *Revista de Occidente*, 116, 1991, pp. 43-49.

— «Pensar la época», en VV. AA., 1991, pp. 82-85.

JAUSS, H. R.: «Littérature médievale et théorie des genres», en *Poétique*, 1 (1970), pp. 79-101.

— *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976.

— «La Historia literaria como desafío a la ciencia literaria», en VV. AA., *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya, 1971, pp. 37-114.

— *Pour une esthétique de la réception*, París, Gallimard, 1978.

JOLLES, A.: *Formes simples*, París, Éditions du Seuil, 1972.

KERBRAT-ORECCHIONI, C.: *L'énonciation. De la subjetivité dans le langage*, París, Armand Colin, 1980.

KIBEDI VARGA, A.: *Discours, récit, image*, Liége-Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1989.

KLINKENBERG, J. M.: «Rhétorique de l'argumentation et Rhétorique des figures», en M. MEYER y A. LEMPEREUR (eds.), 1990, pp. 115-137.

LACOUE-LABARTHE, P. y J. L. NANCY: (eds.) *L'absolu littéraire. Theorie de la littérature du Romantisme allemand*, París, Seuil, 1978.
LAPESA, R.: *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra, 198817.
LAUSBERG, H.: *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1983 (2.ª reimp.).
— *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1983 (reimp.).
LÁZARO CARRETER, F.: *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1987³ (7.ª reimpr.).
— «Sobre el género literario», en *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, 19852.
— «Sobre la dificultad conceptista», en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 13-43.
— «Imitación y originalidad en la poética renacentista», en F. RICO (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. II, 1980, pp. 91-97.
— «Lengua literaria frente a lengua común», en *Estudios de Lingüística*, 1981², pp. 193-206.
— «La literatura como fenómeno comunicativo», en J. A. MAYORAL (ed.), 1987, pp. 151-170.
— «El poeta y el lector», en *De Poética y Poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 34-51.
— «Ortega y la metáfora», en *De Poética y Poéticas*, 1990, pp. 112-128.
LEJEUNE, PH.: *L'Autobiographie en France*, París, Armand Colin, 1971.
— *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975.
LEVI, A. W.: «Literature and the imagination: a theory of genres», en J. P. STRELKA (ed.), 1978, pp. 17-40.
LEVI, K. y K. ELLIS: *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*, Toronto, Universidad de Toronto, 1970.
LEVIN, S. R.: *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, 1974.
— «Consideraciones sobre qué tipo de habla es un poema», en J. A. MAYORAL (ed.), 1987, pp. 59-82.
LINVELT, J.: *Essai de typologie narrative. Le point de vue. Thème et analyse*, París, Corti, 1981.
LOCKEMANN, W.: «Textsorten versus Gattungen oder Ist das Ende Der Kunstwissenschaft unvermeidlich?, en *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 24 (1974), pp. 284-304.
'LONGINO', *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1979.
LÓPEZ CAMPILLO, E.: «Apuntes sobre una evolución en la temática del ensayo español (1895-1930)», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255 (1971), pp. 445-559.
LÓPEZ GARCÍA, A.: «Retórica y lingüística: una fundamentación lingüística del sistema retórico tradicional», en J. M. DÍEZ BORQUE (coord.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 601-654.
LÓPEZ GARCÍA, D.: *Ensayo sobre el autor*, Gijón, Ediciones Júcar, 1993.
LÓPEZ GRIGERA, L.: «La retórica griega post-aristotélica en el siglo de oro», en *La retórica en la España del siglo de oro*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1994, pp. 68-83.
— «Retórica y sintaxis en el siglo XVI: un aspecto de la lengua literaria española», en ibídem, pp. 85-93.

Copyright Universidad

— «Teorías del estilo en el siglo de oro», en ibídem, pp. 95-103.

LÓPEZ PINCIANO, A.: *Philosophia Antigua Poética*, ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.

LOTMAN, J. M.: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1988.

— y ESCUELA DE TARTÚ, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.

LOVELUCK, J.: «El ensayo hispanoamericano y su naturaleza», en *Los Ensayistas*, I, 1 (1976), pp. 7-13.

LOZANO, J.: *El discurso histórico*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

LOZANO, J., C. PEÑA-MARÍN y G. ABRIL: *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra, 1992.

LUKACS, G.: «Sobre la esencia y forma del ensayo», en *El Alma y las Formas*, Barcelona, Grijalbo, 1975, pp. 15-39.

LYNCH, E.: *La lección de Sheherezade*, Barcelona, Anagrama, 1987.

— *El merodeador. Tentativas sobre Filosofía y Literatura*, Barcelona, Anagrama, 1990.

— «El alma de la opinión», en *Revista de Occidente*, 116 (1991), pp. 67-77.

LYONS, J.: *Semántica*, vers. esp. de R. Cerdá, Barcelona, Teide, 1980.

MAINER, J. C.: «Intermedio sobre el ensayo», en su 'Introducción' a F. VELA, *Inventario de la Modernidad*, Gijón, Ediciones Noega, 1983, pp. 16-22.

MARAVALL, J. A.: *La literatura picaresca desde la historia social*, Madrid, Taurus, 1986.

MARÍAS, J.: «Los géneros literarios en filosofía», en *Ensayos de teoría*, Barcelona, Barna, 1954, pp. 9-42.

— *Ortega. Circunstancia y vocación*, recogido en *Obras de Julián Marías. IX*, Madrid, Revista de Occidente, 1982³, pp. 169-598.

— «Ensayo y novela», en *Ensayos de convivencia. Obras de Julián Marías.III*, Madrid, Revista de Occidente, 1982³, pp. 241-247.

MARICHAL, J.: *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Madrid, AlianzaUniversidad, 1984.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, F.: *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973.

MARTÍN DUQUE, I. y M. FERNÁNDEZ CUESTA: «El Ensayo», en *Géneros literarios. Iniciación a los estudios literarios*, Madrid, Playor, 1984.

MARTINEZ BONATI, F.: «El acto de escribir ficciones», en *Dispositio*, III, 7-8 (1978), pp. 134-144.

— *La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética*, Barcelona, Ariel, 1983 (3.ª ed. revisada).

MATHIEU-CASTELLANI, G.: «Les modes du discours lyrique au XVI siècle», en G. DEMERSON (ed.), *La notion de genre à la Renaissance*, Ginebra, Slaktine, 1984, pp. 129-148

MAYORAL, J. A.: (ed.) *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1987.

— (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987.

MCCROSKEY, J. C. y W. H. COMBS, «The Effects to the use of analogy on attitude change and source credibility», en *The Journal of Communication*, 19 (1969), pp. 333-339.

MCEVOY, S. T.: «Le systéme de états de cause: l'argumentation défensive», en *Poétique*, 74 (1988), pp. 183-209.

McGowan, : *Montaigne' Deceits. The Art of Persuasion in the 'Essais'*, London, University of London Press, 1974.

Menéndez Pidal, R.: «Obscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas», en *Castilla. La Tradición. El Idioma*, Madrid, Espasa Calpe, 1945.

Menéndez Pelayo, M.: *Orígenes de la novela*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.

Mermall, TH.: *La retórica del humanismo. La cultura española después de Ortega*, Madrid, Taurus, 1978.

Mesnard, P.: «Le commerce épistolaire comme expression sociale de l'individualisme humaniste», en *Individu et société à la Renaissance*, Université Libre de Bruxelles: Travaux de L'Institut pour l'étude de la Renaissance et de l'Humanisme, 3, Bruxelles-paris, 1967, pp. 15-31.

Meyer, M.: *Lógica, lenguaje y argumentación*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1987.

— (ed.), *De la Métaphysique à la Rhétorique. Essais à la memoire de Chaïm Perelman*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1986.

— *Questions de Rhétorique. Langage, raison et séduction*, París, Librairie General Française, 1993.

— *Le philosophe et les passions*, París, Le Livre de Poche, 1991.

— y A. Lempereur (eds.): *Figures et conflits rhétoriques*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1990.

Michaud, G. L.: «The Spanish sources of certain sixteenth century french writers», en *Modern Language Notes*, XLIII (1928), pp. 157-163.

Mignolo, W.: *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1978.

Moeschler, J.: *Argumenation et conversation. Éléments por une anaylise pragmatique du discours*, París, Hatier-Crédif, 1985.

Morón Arroyo, C.: *El sistema de Ortega y Gasset*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1968.

— «Sobre el diálogo y sus funciones literarias», en *Hispanic Review*, 41 (1973), pp. 275-284.

Mortara Garavelli, B.: *Manual de Retórica*, Madrid, Cátedra, 1991.

Morris, CH. W.: *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Paidós, 1985.

Mosconi, G.: «La dimensione retorica. Dall'«arte di persuadere» alla recerca sul parlare-comunicare e sul parlare-pensare», en C. Mosconi *et al.*, 1981, pp. 18-49.

— *et al.*, *Dicorso e retorica*, Turin, Loescher, 1981.

Murphy, J. J.: *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde S. Agustín hasta el Renacimiento*, México, Fonde de Cultura Económica, 1986.

Nicol, E.: «Ensayo sobre el ensayo», en *El problema de la filosofía hispánica*, Madrid, Tecnos, 1961, pp. 206-279.

Nietzsche, F.: «Rhetorique et langage», textos traducidos, anotados y presentados por Ph. Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *Poétique*, 5 (1971), pp. 99-142

Núñez, E.: «Proceso y teoría del ensayo», en *Revista Hispánica Moderna*, 31 (1965), pp. 357-364.

OHMANN, R.: «Los actos de habla y la definición de la literatura», en J. A. MAYORAL (ed.), 1987, pp. 11-34.
— «El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas», en J. A. MAYORAL (ed.), 1987, pp. 35-57.
OLÉRON, P.: *L'argumentation*, París, Presses Universitaires de France, 1993 (3.ª ed.).
— «Eléments pour une analyse de l'argumentation polémique», en *Colloque de la Association pour la Recherche Cognitive. Les modes de raisonnement*, Orsay, 25-27 abril, 1984, pp. 390-405
— «Sur les échanges polémiques et le problème des macrostructures du langage», en *Bulletin de Psychologie*, 38 (1984), pp. 1-12
— «Organisation et articulation des échanges de paroles. Les échanges question-réponse dans les contextes polémiques», en M. MEYER (ed.), 1986, pp. 57-77.
OLSON, E. y R. S. CRANE: *Critics and Criticism*, Chicago, Chicago University Press, 1952.
ONÍS, J. de: «La significación del ensayista en las Américas», en *Hispania*, XLV (1962), pp. 43-445
OHOMEN, U.: «Sobre algunos elementos de la comunicación poética», en J. A. MAYORAL (ed.), 1987, pp. 137-149.
ORTEGA Y GASSET, J.: «Lector...», en *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Aguilar, 1975, (1.ª reimp.), pp. 13-68.
OUELLETTE, F.: «Divagations sur l'essai», en *Études Littéraires*, 5, 1 (1972), pp. 9-13.
OVIEDO, J. M.: *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
OWEN, G.: (ed.), *Aristotle on Dialectic. The Topics*, Oxford, Clarendon Press,1968
PAQUETTE, J. M.: «Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole», en *Études Littéraires*, 5, 1 (1972), pp. 75-88.
PARRET, H.: «La rhétorique: heuristique et méthode chez Kant», en M. MEYER y A. LEMPEREUR (eds.), 1990, pp. 103-114.
PERELMAN, CH.: «Analogie et métaphore en science, poésie et philosophie», en *Rhétoriques*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989, pp. 395-410.
— *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, París, J. Vrin, 19882.
— «Logique formelle et logique informelle», en M. MEYER (ed.), 1986, pp. 15-21.
— y L. OLBRECHTS-TYTECA: *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos, 1989.
PEREYRA, C.: «Montaigne y López de Gómara», en *Escorial*, 2, (1940), pp. 227-236.
PÉREZ, J. U.: «En busca de una noción histórica de ensayo», en *Cuadernos Americanos* (México), 4, XXXVIII (1978), pp. 96-112.
PÉREZ DE AYALA, R.: «El buen Plutarco, patriarca de los ensayistas», en *ABC*, (22 de agosto, 1952), p. 38.
PETOFI, S. J.: *Vers une théorie partielle du texte*, Papière zur Textlinguistik, 9, Hamburgo, Buske, 1975.
PICÓN-SALAS, M.: «Y va de ensayo», en *Crisis, cambio, tradición. Ensayos sobre la forma de nuestra cultura»*, Madrid/Caracas, Ediciones Edime, 1955, pp. 140-145.

PIERA, C.: «La conveniencia de la prosa», en *Revista de Occidente*, 116 (1991), pp. 13-23.
PINTO CRESPO, V.: *Inquisición y control indeológico en la España del siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1983.
PLANTIN, CH.: *Essais sur l'argumentation. Introduction linguistique à l'étude de la parole argumentative*, París, Éditions Kimé, 1990.
PORQUERAS MAYO, A.: *El prólogo como género literario. Su estudio en el siglo de oro español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.
— *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.
POZUELO YVANCOS, J. M.: *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988.
— «Poética formalista y desautomatización», en *Del Formalismo a la Neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 19-68.
— «Teoría de los géneros y poética normativa», en ibídem, pp. 69-80.
— «Retórica y narrativa: la *narratio*», en ibídem, pp. 143-165.
— «Retórica general y Neorretórica», en ibídem, pp. 181-211.
— «La frontera autobiográfica», en *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 179-225.
PRATT, M. L.: «The short story: the long and the sort of it», en *Poetics* 10, 2/3 (1981), pp. 175-194.
PRIETO, A.: *La prosa española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1986.
PRINCE, G.: «Introduction à l'étude du narrataire», en *Poétique*, 14 (1973), pp. 178-196.
PRIOR GARCÍA, J. J.: *La retórica del docere. 'Inventio' y 'dispositio' en la teoría lógico-retórica del humanismo español del siglo XVI*, Murcia, Universidad de Murcia, 1994 (ejemplar microfilmado).
QINTILIANO, M. F.: *Institutio Oratoriae Libri duodecim / Institution Oratoire*, ed. bilingüe de J. Cousin, París, Les Belles Lettres, 1975, 7 vols.
RAIBLE, W.: «¿Qué son los géneros?. Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual», en M. A. GARRIDO GALLARDO (ed.), 1988, pp. 303-339.
RAIMONDI, E.: «Dal formalismo alla pragmatica della letteratura», en *Lingua e Stile*, 14, 2, 3, (1979), pp. 381-393.
RALLO GRUS, A.: *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*, Madrid, Cupsa, 1979.
— «Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género», en *Edad de Oro*, III (1984), pp.159-180.
— *La prosa didáctica en el siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1987.
— *La prosa didáctica en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988.
— «La epístola guevariana: un modelo de ensayo histórico», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXIV (1988), pp. 129-153.
— «La confluencia de los géneros: reflexiones sobre la autonomía del diálogo renacentista», en *Insula*, 542 (Febrero, 1992), pp. 14-15.
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1992[21].
— *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1969.
REBOUL, O.: «La figure et l'argument», en M. MEYER (ed.), 1986, pp. 175-187.

REISZ DE RIVAROLA, S.: «La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios», en *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, 1989, pp. 79-90.

Rhetorica ad Herennium / Retórica a Herenio, ed. bilingüe de J. Francisco Alcina, Barcelona, Bosch, 1991.

REY DE GUIDO, C.: *Contribución al estudio del ensayo en Hispanoamérica*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1985.

REYES, A.: *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria (Obras completas de Alfonso Reyes. XV)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980 (reimp.), pp. 15-422.

— *La crítica en la Edad Ateniense. La Antigua Retórica (Obras Completas de Alfonso Reyes. XIII)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983 (reimp.).

RICOEUR, P.: *La metáfora viva*, Buenos Aires, Ediciones Megápolis, 1977.

RIGOLOT, F.: *Le texte de la Renaissance. Des rhétoriqueurs à Montaigne*, Ginebra, Droz, 1982.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M.: *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*, Madrid, Júcar, 1991.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F. J.: *Ficción y géneros literarios (Los géneros literarios y los fundamentos referenciales de la obra)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1995.

ROUTH, H. V.: «The origins of the essay compared in french and english literatures», en *Modern Langage Review*, 15 (1920), pp. 28-40 y 143-151.

ROY, F.: «Un tombeau littéraire pour l'essai?», en *Études Littéraires*, 5, 1972), pp. 23-36.

RUTTKOVSKI, W. V.: *Die Literarischen Gattungen*, Berna, Francke, 1968.

RYAN, M. L.: «Hacia una teoría de la competencia genérica», en M. A. Garrido Gallardo (ed.), 1988, pp. 253-301.

SAID, C.: *Beginnings: Intention and method*, Baltimore-Londres, John Hopkins University Press, 1975.

SALINAS, P.: «El signo de la literatura española del siglo XX», en *Literatura española Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 19856, pp. 34-45.

SÁNCHEZ CÁMARA, M.: ««Elocutio», «Literariedad» y «Naturaleza» de la literatura: una aportación desde la semiótica», en *Investigaciones Semióticas*. III, Madrid, Universidad de Eduación a Distancia, 1990, pp. 225-232.

SCAGLIONE, A.: *The Classical Theory of Composition*, Chapel Hill, University of California Press, 1972.

SCHAEFFER, J. M.: *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, París, Seuil, 1989.

SCHMIDT, S. J.: «La comunicación literaria», en J. A. MAYORAL (ed.), (1987), pp. 195-212.

— «Towards a Constructivist Theory of Media Genre», en *Poetics*, 16 (1987), pp. 371-395.

— *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid, Taurus, 1990.

SEARLE, J.: «Statuto logico della fizione narrativa», en *Versus*, 19-20 (1978), pp. 148-162.

SEGRE, C.: *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.

SENABRE, R.: *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, Salamanca, Acta Salmaticensia, 1964.

SIDNEY, PH.. Sir: *An Apology of Poetry or The Defense of Poesy*, ed. de G. Shepherd, Manchester University Press, 1984 (3.ª reimp.).

SKIRIUS, J.: «Este centauro de los géneros», en J. SKIRIUS (ed.), *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

SORIA OLMEDO, A.: «Pedro Salinas: el exilio, los ensayos, las cartas», en *1616. Anuario de la Sociedad General de Literatura Comparada*, VI-VII (1988), pp. 219-224.

SPILLNER, B.: *Lingüística y literatura (Investigación del estilo, retórica y lingüística del texto)*, Madrid, Gredos, 1979.

STAIGER, E.: *Les conceps fondamentaux de la Poétique*, trad. de R. Célis y M. Gennart, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1990.

STRELKA, J. P.:(ed.) *Theories of Literary Genre*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1978.

STEMPEL, W. E.: «Aspectos genéricos de la recepción», en M. A. GARRIDO GALLARDO (ed.), 1988, pp. 235-251.

— «Pour une description des genres littéraires», en *Actes du XIIe Congrés de Linguistique Romane*, II Bucarest, 1968, pp. 565-570

STIERLE, K.: «Identité du discours et transgression lyrique», en *Poétique*, 32 (1977), pp. 422-441.

TACCA, O.: *La historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968.

TELLE, E. V.: «A propos du mot *essai* chez Montaigne», en *Bibliotéque d'Humanisme et Renaissance*, 30 (1968), pp. 225-247.

TEON, HERMÓGENES, ANTONIO, *Ejercicios de retórica*, ed. de M.ª Dolores Reche Martínez, Madrid, Gredos, 1991.

TERRASE, J.: *Rhétorique de l'Essai littéraire*, Montreal, Les Presses de L'Université de Québec, 1977.

THOMAS, J. J.: «Théorie générative et poétique littéraire», en *Langages*, 51 (1978), pp. 7-64

TIERNO GALVÁN, E.: *Humanismo y sociedad*, Barcelona, Seix Barral, 1964.

— «El pensamiento científico en el siglo de oro», en *Edad de Oro*, III, (1984), pp. 281-287.

TODOROV, TZ.: «Las categorías del relato literario», en VV. AA., 1990², pp. 159-195.

— *Littérature et signification*, París, Larousse, 1967.

— «Genres littéraires», en O. DUCROT y T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil, 1972, pp. 193-196.

— «La notion de Littérature», en *Les genres du discours*, París, Seuil, 1978, pp. 13-26.

— «El origen de los géneros literarios», en M. A. GARRIDO GALLARDO (ed.), 1988, pp. 31-48.

— (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1987⁵.

TOMACHEVSKI, B.: *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982.

— «Temática», en T. TODOROV (ed.), 1987⁵, pp. 199-232.

TORQUEMADA, A. de: *Manual de escribientes*, ed. de M.ª Josefa C. de Zamora y A. Zamora Vicente, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1970.

TORRE, G. de: «José Ortega y Gasset», en *La aventura estética de nuestra edad y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1962, pp. 313-320.

— «Del ensayo americano», en *Doctrina y estética literaria*, Madrid, Guadarrama, 1970, pp. 591-594

TOURNON, M.: *Montaigne. La glose et l'essai*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1983.

Copyrighted material

— *Montaigne en toutes lettres*, París, Bordas, 1989.
TYNJANOV, J.: «Sobre la evolución literaria», en T. TODOROV (ed.), 1987[5], pp. 89-101.
— *Avanguardi e tradizioni*, Bari, Dedalo, 1968.
ULLMAN, P. L.: «Clarín: ensayos, solos, paliques. A question of genre», en *Los Ensayistas*, 14-15 (1983), pp. 113-119.
URRUTIA, J.: *Literatura y comunicación*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
USPENSKI, B. A.: «Los problemas semióticos del estilo a la luz de la lingüística», en VV. AA., *Estructuralismo y Literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972, pp. 83-106.
VANCE, E: *From Topic to Tale. Logic and Narrativity in the Middle Ages*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1987.
VARELA, J. L.: «La «Literatura mixta» como antecedente del ensayo feijoniano», en *El Padre Feijóo y su siglo*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1966, pp. 79-88.
— «Raiz y función del ensayo español de hoy», en M. ALVAR *et al*, 1977, pp. 47-63.
VIAN HERRERO, A.: «El diálogo como género literario argumentativo: imitación poética e imitación dialógica», en *Insula*, 542 (1992), pp. 7-10.
VIEHWEG, T.: *Topica y jurisprudencia*, Madrid, Taurus, 1986 (reimp.).
VIGNAUX, G.: «Le discours argumenté écrit. «La femme a le coeur plus tendre que l'homme»», en *Communications*, 20 (1973), pp. 101-159.
— *L'argumentation. Essai d'une logique discursive*, Genève-París, Librairie Droz, 1976.
VILARNOVO, A. y J. F. SÁNCHEZ, *Discurso, tipos de texto y comunicación*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1992.
VILLANUEVA, D.: *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón-Valladolid, Júcar-Aceña, 1989.
— «Para una pragmática de la autobiografía», en *El polen de ideas*, Barcelona, P. P. U., 1991, pp. 95-104.
VILLEY-DESMESSERETS, P.: *Les sources et l'évolution des Essais de Montaigne*, París, Librairie Hachette, 1908, 2 vol.
— «Quelques jugements sur Montaigne (XVIe et XVIIe siècles)», apéndice de su edición de *Les Essais de Michel de Montaigne*, París, Presses Universitaires de France, 1965 (reimp.), pp. 1201-1222.
— *Montaigne devant la posterité*, París, Boivin et Cie, 1935.
VITIER, M.: «El ensayo como género», en *El ensayo americano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945 pp. 45-61.
VV. AA.: *Análisis estructural del relato*, México, Premiá Editora, 1990[2].
— *L'Argumentation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1981.
— *Pensar en Occidente. El ensayo español hoy*, Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1991.
— *Teoría de la literatura. Investigaciones actuales*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Instituto de Ciencias de la Educación, 1993.
WAHNON BENSUSAN, S.: *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada, Departamento de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1991.
WALTON, K.: *Question-Reply Argumentation*, Westport, Greenwood Press, 1989.

WEINBERG, B.: *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1974.
WEINRICH, H.: *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974.
WELLEK, R.: *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, Madrid, Gredos, 1989 (2.ª reimp.), 4 vols. y 1988, 2 vols.
— *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia, 1983.
— *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1963.
— «Genre Theory, Lyric and *Erlebnis*» en *Discriminations: Further Concepts of Literature*, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1970, pp. 225-257.
WESTON, A.: *Las claves de la argumentación*, Barcelona, Ariel, 1994.
WHITMORE, E.: «The field of the essay», en *P. M. L. A.*, 36 (1921), pp. 551-564.
WITTGESTEIN, L.: *Tractatus logico philosophicus*, Madrid, Alianza Editorial, 1989 (reimp.).
YLLERA, A: ««Amigo Lector»/«Vulgo tirano»: la interacción autor/lector en el prólogo de obras de ficción», en *Investigaciones Semióticas III*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990, pp. 523-533.

V.2. ENSAYOS

ALAS «CLARÍN», Leopoldo: *Solos de Clarín*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.
ARENAL, Concepción: *La emancipación de la mujer en España*, ed. y prólg. de Mauro Armiño, Madrid, Júcar, 1974.
AYALA, Francisco: *El escritor y su siglo*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
AZORÍN, José Martínez Ruiz, *Lecturas españolas*, Madrid, Espasa Calpe, 1976[11].
BACON, Francis: *Ensayos*, Buenos Aires, Aguilar, 1965[2].
BATAILLE, G.: *La experiencia interior*, Madrid, Taurus, 1972.
BENET, Juan: *La moviola de Eurípides*, Madrid, Taurus, 1982.
— *La inspiración y el estilo*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
BENJAMÍN, Walter: *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1980.
BERGAMÍN, José: *Al fin y al cabo*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
— *El clavo ardiendo*, Barcelona, Aymá, 1974.
— *El pozo de la angustia*, Madrid, Anthropos, 1985.
BORGES, Jorge Luis: *Discusión*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
— *Otras Inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1979[2].
— *Historia de la eternidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1971[4].
CASTRO, Américo: *Teresa la santa y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1990 (reimp.).
CORTÁZAR, Julio: *Ultimo Round*, Madrid, Editorial Debate, 1992.
— *La vuelta al día en ochenta mundos*, 2 t., Madrid, Siglo XXI, 1984[14].
CHACEL, Rosa: *La lectura es secreto*, Madrid, Ediciones Júcar, 1989.
— *Saturnal*, Barcelona, Seix Barral, 1991.

DIDEROT, Denis: *Ensayos sobre la pintura*, Madrid, Tecnos, 1988.
— *Paradoja del comediante y otros ensayos*, ed. de Fernando Savater, Madrid, Mondadori, 1990.
DIEGO, Gerardo: *Crítica y poesía*, Madrid, Ediciones Júcar, 1984.
GINER DE LOS RÍOS, Francisco, *Ensayos*, ed. de Juan López Morillas, Madrid, Alianza Editorial, 1973[2].
GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Una teoría personal del arte: antología de textos de estética y teoría del arte*, ed. de Ana Martínez Collado, Madrid, Tecnos, 1988.
GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio: *El centauro en el paisaje*, Barcelona, Anagrama, 1992.
GRAVES, Robert: *La comida de los centauros y otros ensayos*, trad. de Lucía Graves y Elena Lambea Madrid, Alianza Editorial, 1994.
— *Los dos nacimientos de Dionisio y otros ensayos*, trad. de Lucía Graves y Maya Flakoll, Barcelona, Seix Barral, 1984[3].
GREENE, Graham: *La infancia perdida y otros ensayos*, trad. de Jaime Zulaika Barcelona, Seix Barral, 1986.
HUME, David: *La norma del gusto y otros ensayos*, trad. de M.ª Teresa Beguiristáin, Barcelona, Ediciones Península, 1989.
— *Sobre el suicidio y otros ensayos*, ed. y trad. de Carlos Mellizo, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
MARAÑÓN, Gregorio: *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda*, Madrid, Espasa Calpe, 1983[13].
MARÍAS, Julián: *Cinco años de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1981.
— *Ensayos de convivencia. Aquí y ahora. Los Estados Unidos en escorzo*, en *Obras de Julián Marías. III*, Madrid, Revista de Occidente, 1982.
MONTAIGNE, M. de: *Ensayos*, ed. de Dolores Picazo y Almudena Montojo, Madrid, Cátedra, 1985.
— *Essais*, ed. de Pierre Michel, París, Librairie Général Française-Le Livre de Poche, 1972.
— *Ensayos*, ed. de R. Saenz Hayes, Buenos Aires, Aguilar, 1962.
MUSIL, Robert: *Ensayos y conferencias*, ed. de Adolf Frise, Madrid, Visor, 1992.
ORTEGA Y GASSET, José: *El Espectador I*, Madrid, Espasa Calpe, 1980[3].
— *El Espectador II*, Madrid, Espasa Calpe, 1966.
— *El Espectador III y IV*, Madrid, Espasa Calpe, 1966.
— *El Espectador V y VI*, Madrid, Espasa Calpe, 1966.
— *El Espectador VII y VIII*, Madrid, Espasa Calpe, 1966.
— *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Aguilar, 1975.
— *Estudios sobre el amor*, Madrid, Espasa Calpe, 1984[6].
PEACOCK, W.: (ed.), *Selected English Essays*, London, Oxford University Press, 1947.
QUINCEY, Thomas de: *Los ?ltimos días de Enmanuel Kant y otros ensayos*, trad. de Luis Loayza, Barcelona, Orbis, 1987.
RODO, José Enrique: *Ariel*, Madrid, Espasa Calpe, 1991[6].
RUSSELL, Bertrand: *Ensayos filosóficos*, trad. de Juan Ramón Capella, Madrid, Alianza Editorial, 1980 (5.ª reimp.).

SALINAS, Pedro: *El Defensor*, prólg. de Juan Marichal, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael, *Ensayos y artículos*, Madrid, Destino, 1992.
— *Las semanas del jardín*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés: *La luz negra*, Madrid, Ediciones Júcar, 1986.
SAVATER, Fernando: *Humanismo impenitente*, Barcelona, Anagrama, 1990.
— *La infancia recuperada*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
SORIANO, Elena: *Literatura y vida I. Artículos y ensayos breves*, Barcelona, Anthopos, 1992.
— *Literatura y vida. II. Defensa y de la literatura y otros ensayos*, Barcelona, Anthropos, 1993.
STEVENSON, Robert Louis: *Virginibus puerisque y otros ensayos*, trad. de Eulalia Galvarriato, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
— *Ensayos literarios*, trad. de Beatriz Canals y Juan Ignacio de Laiglesia, Madrid, Hiperión, 1983.
TRIAS, Carlos: *Viaje a Delfos*, Barcelona, Tusquets, 1994.
UNAMUNO, Miguel de: *Obras Completas*, Madrid, Escélicer, 1966.
— *En torno a las artes*, Madrid, Espasa Calpe, 1976.
— *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, ed. de P. Cerezo Galán, Madrid, Espasa Calpe, 1993[3].
VALÉRY, Paul: *Teoría poética y estética*, trad. de Carmen Santos, Madrid, Visor, 1990.
VARGAS LLOSA, Mario: *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1992.
VV. AA.: *A century of english essay. An anthology ranging from Caxton to R. L. Stevenson and the writers of our own time*, London, J. M. Deut and Sons, 1915.
— *Ensayistas ingleses*, selección de Ricardo Baeza, Barcelona, Éxito, 1960.
— *Cruz y Raya. (Antología)*, selec. y prolog. de José Bergamín, Madrid, Turner, 1974.
— *Hora de España (Antología)*, selec. y prólg. de Francisco Caudet, Madrid, Turner, 1975.
WOOLF, Virginia: *Tres guineas*, trad. de Andrés Bosch, Barcelona, Lumen, 1980.
— *La torre inclinada y otros ensayos*, trad. de Andrés Bosch, Barcelona, Lumen, 1980[2].
— *La mujeres y la literatura*, trad. de Andrés Bosch; selec. y prólg. de Michèle Barret, Barcelona, Lumen, 1981.

Copyrighted material

Este trabajo pretende ser un intento de coordinar e integrar, dentro de una teoría general sobre los géneros y las clases de texto, la descripción particular de los diversos aspectos del texto ensayístico y su funcionamiento en el marco de la Literatura, entendida ésta como institución que establece los principios convencionales y específicos de la comunicación literaria en el seno de una sociedad y una cultura. Para ello hemos postulado, en primer lugar, un cuarto género *natural*, el argumentativo, cuyos principios universales, comunes a otras clases de textos como la epístola, el diálogo humanista, el discurso, la glosa, etc., constituyen la base de la constitución textual y pragmática del ensayo. En segundo lugar, para perfilar y determinar la configuración global del conjunto de fenómenos que recubre el referente cognitivo de la clase ensayo en el marco de la cultura occidental, nos hemos atenido a la doble condición, histórica y pragmática, de toda clase de textos. Por ello hemos estructurado la materia en dos grandes bloques: el proceso de la constitución histórica del ensayo como clase de textos, por un lado, y los principios de su construcción textual (en los diferentes niveles: semántico, sintáctico y pragmático) puede constituirse el ensayo como clase de textos autónoma y distinguirse de otras clases de textos más o menos próximas con las que guarda vínculos de tipo genérico.

Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha